



A Napoli e a noi, amici da sempre

Alfredo Buccaro

Raffaele Ruggiero

SAN GIOVANNI MAGGIORE

Architettura e arte alle porte della Napoli antica
Architecture and art at the gates of ancient Naples

Federico II University Press



fedOA Press

Federico II University Press



Edito da
Federico II University Press - fedOA Press
www.fedoapress.unina.it



Volume pubblicato a cura dell'Ordine
degli Ingegneri di Napoli e provincia
e della Fondazione Ordine Ingegneri Napoli



CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3
www.iconografiacittaeuropea.unina.it - cirice@unina.it

Collana

Storia e immagine dei territori, dei centri urbani e delle architetture, 1

Direttore

Alfredo BUCCARO

I volumi pubblicati in collana vengono valutati preventivamente secondo i criteri di peer review previsti per le Collane di FedOA Press.

Consiglio scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLÌ

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

Alfredo Buccaro, Raffaele Ruggiero

San Giovanni Maggiore

Architettura e arte alle porte della Napoli antica

Architecture and art at the gates of ancient Naples

Editing

Maria Ines Pascariello (progetto grafico)

Daniela Palomba (redazione e impaginazione)

© 2016 by Federico II University Press - fedOA Press

ISBN 978-88-6887-010-2

Si ringraziano:

l'Ing. Luigi Vinci, Presidente dell'Ordine degli Ingegneri di Napoli e provincia, la Fondazione Ordine Ingegneri Napoli, il Prof. Roberto Delle Donne, Presidente del Centro di Ateneo per le Biblioteche, per la disponibilità e l'amicizia, la Prof. arch. Maria Ines Pascariello, art director della Collana, per la professionalità e l'originalità nell'ideazione grafica, l'arch. Daniela Palomba per la cura nella redazione e impaginazione dell'opera, la Prof. Flavia Fascia per la gentile concessione dei grafici di rilievo, l'Ing. Stefania Manzo per le elaborazioni grafiche dei rilievi, il Dott. Vincenzo Marsico, della effegi graphic&print, per il prezioso lavoro e la consueta amicizia.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate. Le foto della chiesa, ove non diversamente indicato, sono degli autori.

Indice / Index

Presentazione / Preface	6	15	Capitolo 1 / Chapter 1
Luigi Vinci			Tra città antica e mare / Between sea and antique city
			Alfredo Buccaro
			1. Il disegno della Napoli altomedievale
			Development of early medieval Naples
			2. Il contesto storico-urbanistico della Basilica
			The Basilica in urban-historic context
Introduzione / Introduction	10	41	Capitolo 2 / Chapter 2
			L'architettura / The architecture
			Alfredo Buccaro
			1. Le origini dell'edificio e le antiche testimonianze
			The origins of the building and the ancient evidence
			2. La basilica cristiana e altomedievale
			The Christian and early medieval basilica
			3. Le trasformazioni della chiesa trecentesca
			Transformations of the church in the 1300s
			4. Le vicende costruttive tra XV e XVI secolo
			Construction events in the 15 th and 16 th centuries
			5. Le grandi opere sei-settecentesche: la cupola di Dionisio Lazzari e il nuovo altare di Domenico Antonio Vaccaro
			The great works of the 1600s and 1700s: the cupola by Dionisio Lazzari and new altar by Domenico Antonio Vaccaro
			6. Gli interventi nel XIX secolo e i recenti restauri
			19 th century interventions and recent restorations
		115	Capitolo 3 / Chapter 3
			Gli interni e le opere d'arte / The interiors and artworks
			Raffaele Ruggiero
			1. La navata sinistra
			The left nave
			2. La cappella della Confraternita dei LXVI sacerdoti
			The Chapel of the Confraternity of the Sixty-Six Priests
			3. La cappella della Confraternita dei Bianchi del Santissimo Sacramento
			The Chapel of the Confraternity of "Whites of the Holy Sacrament"
			4. Il transetto
			The transept
			5. La navata destra e la controfacciata
			The right nave and counter-facade
			6. Le altre opere di pertinenza della Basilica
			Other works originating from the Basilica
			7. Il Calendario marmoreo napoletano
			The Neapolitan marble calendar
Fonti bibliografiche / Bibliography	215		

Presentazione

Luigi Vinci

Gioiello d'arte nel cuore della città ducale, dal dicembre 2011 la Basilica di San Giovanni Maggiore è stata restituita al culto e alla città di Napoli per volontà del Cardinale Arcivescovo Crescenzo Sepe, il quale, in occasione del Giubileo straordinario del 2011, ha affidato la struttura alla Fondazione dell'Ordine degli Ingegneri di Napoli. Per oltre 42 anni la Basilica era rimasta chiusa e la sua presenza era caduta nell'oblio. Si tratta di uno dei complessi architettonici più articolati e affascinanti di Napoli, caratterizzato da straordinarie stratificazioni, dal periodo classico a quello paleocristiano, passando poi alle complesse modifiche intervenute in epoca medievale, in età rinascimentale, barocca, fino alle più recenti dell'Ottocento e del Novecento. Insomma, un autentico palinsesto - per citare il celebre saggio del 1971 di Peter Gunn, dedicato a Napoli - carico di storia e di testimonianze archeologiche, tecnico-costruttive e storico-artistiche.

La suggestione di questo complesso, del resto, affonda le radici nel mito: una consolidata tradizione vuole infatti che la Basilica sorga sul luogo dove avrebbe trovato sepoltura la Sirena Partenope, a cui gli antichi attribuivano la fondazione della città di Napoli.

Ora questo monumento è diventato, grazie all'impegno della Fondazione dell'Ordine degli Ingegneri di Napoli, il cuore pulsante del centro antico della città, con positive ricadute sia in termini di vivibilità che di richiamo turistico.

La Basilica, inoltre, in sintonia con la volontà espressa dal Cardinale Sepe, sta diventando anche un presidio per attività di servizio e di inclusione sociale, rivolte soprattutto alle fasce più deboli e svantaggiate.

Preface

Luigi Vinci

In December 2011, the Basilica of San Giovanni Maggiore returned to its intended role in Christian worship, and within the entire city of Naples, as the result of initiatives at the behest of Cardinal Archbishop Crescenzo Sepe. For over 42 years, this jewel of art in the heart of the ducal city had been closed, and its presence virtually forgotten. During the extraordinary Jubilee of 2011, Cardinal Sepe entrusted the care of the building to the Foundation of the Naples Order of Engineers.

The Basilica is one of the ancient city's most multifaceted and intriguing monuments, featuring extraordinary stratifications dating from the Classical to earliest Christian periods, and then from the complex times of the Medieval, Renaissance and Baroque eras, on up to the events of the 19th and 20th centuries. In short, to quote Peter Gunn's famous 1971 essay on Naples, the building is an "authentic palimpsest" of archaeological, structural, historic and artistic evidence. The fascination of the complex also rises from its roots in myth: a tradition recounts that the Basilica was built over the burial place of the mermaid siren, Parthenope, considered by the ancients as the founder of Neapolis.

Thanks to the efforts of the Foundation of the Naples Order of Engineers, the Basilica has returned to its rightful role at the heart of the historic city, with positive effects in daily livability, as a focus for events and a tourist attraction. In particular, in keeping with the wishes of Cardinal Sepe, the Basilica has become a center of activities and services involving the most disadvantaged of our citizens. This volume follows the 2014 publication by the architect Orsola Foglia, describing the important restorations

Questo volume, che fa seguito alla pubblicazione curata dall'arch. Orsola Foglia nel 2014 e focalizzata sugli importanti interventi di restauro condotti negli anni scorsi dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia, vuole essere una guida per il visitatore, ma anche proporre approfondimenti documentari e critici, attingendo alle fonti storiche e artistiche per una lettura specialistica di quest'importante opera di architettura. Sono grato agli autori, Alfredo Buccaro, con cui ho condiviso tanti progetti scientifici, e Raffaele Ruggiero, per aver saputo realizzare la mia proposta di un volume che fosse consono all'importanza del monumento.



completed by the Province of Naples Superintendency for Architectural, Landscape, Historic, Artistic and Ethno-Anthropological Heritage: it serves as an enriched guide to the visitor, but also as a specialist thesis on the Basilica's structural and artistic history, drawing on documentary sources and critical analyses for an in-depth reading of this magnificent monument.

I am grateful to the authors, Alfredo Buccaro – with whom I shared many scientific projects – and Raffaele Ruggiero, for having been able to realize my proposal of a book that was appropriate to the importance of the monument.



L'idea di questo volume, fortemente voluto dal Presidente dell'Ordine degli Ingegneri di Napoli, ing. Luigi Vinci, nasce dall'esigenza di offrire al pubblico uno strumento di lettura rapido e accessibile, atto a valorizzare gli aspetti peculiari della vicenda costruttiva di un monumento tra i più ricchi di storia e di arte della città di Napoli.

Abbiamo quindi voluto attingere alle fonti storiche, ai documenti archivistici, al repertorio iconografico, cartografico e fotografico, fino alla bibliografia più recente, in modo da non rinunciare a nessun elemento utile a ricostruire le fasi salienti di questa storia.

La Basilica è il risultato di eventi spesso infausti e persino delittuosi, di interventi a dir poco incauti a cui i recenti restauri curati dalle Soprintendenze solo in parte hanno potuto porre rimedio; eppure essi hanno restituito alla città non solo un importante luogo di culto ma, anche grazie alla cura costante e all'uso adeguato da parte dell'Ordine degli Ingegneri, un nuovo polo di cultura e di aggregazione sociale sito in un'area così significativa del centro storico di Napoli, Patrimonio dell'Umanità dal 1995.

Per questi motivi ci è sembrato indispensabile anteporre alla descrizione dell'architettura e dell'arte di San Giovanni Maggiore un quadro della storia urbanistica relativa alla città antica e medievale; segnatamente, ai luoghi che, a partire dall'età tardoantica, bizantina e ducale, vennero a conformarsi intorno all'altura di Monterone, ossia presso il largo di San Giovanni Maggiore, secondo un disegno urbano irregolare e tortuoso, conservatosi intatto sino a noi. Un tessuto che, sviluppandosi immediatamente a valle della griglia stradale greco-romana, fu tutto proteso verso i luoghi dei traffici

The goal of this publication is to offer a full and accessible report on the unique events in the story of one of the richest of all Neapolitan structures in terms of historic significance and artistic furnishings. From the outset, the plan for the project has been strongly backed by Luigi Vinci, President of the Order of Engineers of Naples. Our method has been to draw on the literature, archival documentation, and iconographic, cartographic and photographic repertories, from the most ancient to recent sources, using all elements useful for reconstructing the salient stages of the structure's history.

The Basilica as we now see it emerges from a series of unfortunate, even criminal events; at the very least of "incautious" interventions, only partially remedied by the recent restorations directed by the Superintendencies of the Ministry of Cultural Heritage. These works have returned an important religious institution to the city. Thanks to the continued care and special operations of the Order of Engineers, the Basilica has also become a new cultural and social hub, within the highly significant context of Naples' historic center, itself a World Heritage Site since 1995.

Given the Basilica's role within the modern city, it seems particularly important to preface the art and architectural description of San Giovanni Maggiore with an overview of the antique and medieval urban fabric, particularly the evolution of the places that developed around Monterone heights, meaning around Largo San Giovanni Maggiore. The events of the Late Antique, Byzantine and Ducal eras resulted in a tortuous urban plan that still accompanies us today, developing just beyond the

marittimi e commerciali, ossia verso quel porto del Mandracchio purtroppo cancellato definitivamente in età fascista.

Abbiamo ritenuto essenziale proporre una disamina sintetica, ma al tempo stesso il più possibile aggiornata, del repertorio delle opere d'arte tuttora esistenti nella Basilica, nonché di quelle collocate in altre sedi prima degli interventi da poco completati allo scopo di preservarle e di eseguirne gli opportuni restauri.

Ringraziamo l'amico Gino Vinci per l'ennesima occasione offertaci di scrivere queste ed altre pagine sulla storia della nostra città e delle sue architetture.

Il nostro *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea* (CIRICE) dell'Università di Napoli Federico II ha voluto cogliere l'opportunità di dare inizio ad una nuova collana con Federico II University Press - fedOA Press. Speriamo così avviare, con questo volume, una serie di proficue esperienze di studio e di dibattito sulla storia urbana e dell'architettura, finalizzate alla conoscenza e alla valorizzazione delle ricche risorse culturali del nostro territorio.

Napoli, dicembre 2016

Alfredo Buccaro, Raffaele Ruggiero

Greco-Roman street grid, and oriented towards the historic places of maritime traffic and commercial activity. The focus of the area was the Port of Mandracchio, which was unfortunately completely eliminated during the Fascist era.

We also considered it essential to offer a summary examination of the repertory of artworks still in existence in the Basilica, and some mention of those situated elsewhere following the most recent restorations. Our intention is to encourage their preservation, restoration and potential return.

We thank our friend and colleague, Luigi “Gino” Vinci, for his role in enabling us to prepare these pages, just as he has previously supported other publications on our city’s history and architecture.

The Interdepartmental Research Center on the Iconography of the European City (CIRICE) has taken this opportunity to begin a new series with Federico II University Press - fedOA Press: so we hope to launch, with this work, some successful experiences to study urban and architecture history, and to promote awareness and appreciation of our rich Cultural Heritage.

Naples, December 2016

Alfredo Buccaro, Raffaele Ruggiero

Tra città antica e mare

Alfredo Buccaro

1. Il disegno della Napoli altomedievale

L'area in cui è collocata la Basilica fa parte del tessuto formatosi tra l'età tardoromana e quella altomedioevale presso il limite della città antica, assai interessante dal punto di vista storico-urbanistico, sebbene di difficile interpretazione sia per le scarse fonti a disposizione, sia per le radicali trasformazioni che tutta la fascia urbana sita a valle del pianoro di Neapolis ha subito a partire dall'epoca postunitaria.

Gli studi di Bartolommeo Capasso¹, di Mario Napoli² e, più recentemente, di Teresa Colletta³ propongono diverse ipotesi, specie con riferimento all'andamento della cinta muraria urbana a partire dall'ampliamento di Valentiniano III (440 d.C.) fino a quelli normanno-svevo e angioino, offrendoci un quadro complesso dello sviluppo

Between sea and antique city

Alfredo Buccaro

1. Development of early medieval Naples

The Basilica of San Giovanni Maggiore is situated within an urban fabric that originally developed in the Late Roman and Early Medieval eras, just beyond the limits of the antique city. The area is exceptionally interesting from the urban-historic point of view. However the interpretation of the places is extremely difficult, due to the both the scarcity of sources and the radical transformations that invested the entire urban swathe outside the original "Plain of Neapolis", in the eras following Italian unification. Studies by Bartolommeo Capasso, Mario Napoli, and more recently by Teresa Colletta, offer various hypotheses concerning the early urban expansion. These historians offer us a complex vision of the area's development, which was heavily centered on the

dell'area, svoltosi tutto in relazione alle intense attività mercantili legate alla presenza del porto e dei mercanti stranieri. Ma la zona sita sul ciglio di quel pianoro, a monte dell'attuale piazza G. Bovio, già rientrante nell'espansione del V secolo, si conserva per nostra fortuna praticamente intatta, consentendoci di leggerne il tessuto e di collocare il nostro tema all'interno di un percorso oggi, più che mai, da rivalutare.

Secondo l'ipotesi di M. Napoli le nuove mura di Valentiniano, sul versante occidentale della città, oltre a rafforzare la cinta di IV sec. a.C., la ampliarono a partire da piazza Bellini, proseguendo per via San Sebastiano, per l'isolato della chiesa del Gesù Nuovo, per l'omonima piazza, per calata Trinità Maggiore e per via Carrozzieri; esse andavano quindi a inglobare il complesso di Santa Maria La Nova ai piedi del salto di quota verso la spiaggia antica, seguendo infine il percorso via del Cerriglio-via Sedile di Porto⁴, sino a innestarsi nel precedente recinto all'incrocio con la calata Santi Cosma e Damiano.

Con riferimento, però, proprio al tratto occidentale dell'ampliamento tardoromano, dalla lettura delle carte storiche fino al catasto postunitario, viene da pensare che esso potrebbe aver seguito un andamento più arretrato, corrispondente a quello del muro della futura cittadella di Santa Chiara, per girare poi senza inglobare Santa Maria La Nova, ricollegandosi a valle, lungo il percorso già descritto, alle mura greche del IV sec. a.C. intorno all'altura di San Giovanni Maggiore⁵.

In ogni caso, prima ancora di tale espansione, l'arteria di via Santa Maria La Nova-via Banchi Nuovi deve aver svolto la funzione di percorso esterno alle mura greche in direzione ovest verso il porto, come del resto l'altro, a monte, per vico Storto San Pietro a Maiella-calata Trinità Maggiore: entrambi sarebbero quindi rimasti inglobati all'interno delle mura del V sec., divenendo il primo, in particolare, l'asse portante del nuovo tessuto urbano costiero a seguito dell'ulteriore ampliamento di Narsete (VI sec.) nella regione del *Castellione nuovo*, individuato da Capasso tra via Sedile di Porto, via Maio di Porto e via Mezzocannone.

Come vedremo, con la successiva espansione della *lunctura nova* o *civitatis* tra il IX e il X secolo, questo ruolo baricentrico verrà assunto dalla via 'Media' sita più a valle. Dagli studiosi citati sappiamo che nel corso dei secoli la linea di costa avanza progressivamente per l'azione di insabbiamento marino e che già in età bizantina

intense mercantile activity of the port and its foreign merchants. A particular theme of interest concerns the lines of the city walls, as these were successively enlarged under Valentinian III (440 AD) and then the Norman-Swabian and Angevin rulers. Happily for us, the area situated at the lip of the Neapolitan plain, above the current Piazza Giovanni Bovio, which was already included in the Valentinian urban expansion, remained relatively immune to the post-unification “renewals”. This allows us to read the fabric and to situate our study of the Basilica within a historic context that today, more than ever, deserves reconsideration.

According to M. Napoli’s hypothesis, the new 5th century walls reinforced the original Greek walls of the 4th century BC, also enlarging the enclosure to the west. The line of expansion would have begun from Piazza Bellini, trending south along Via San Sebastiano, passing west below the block containing the Church of Gesù Nuovo and its piazza, then south again along Calata Trinità Maggiore and Via Carrozzeri. The walls would thus have encompassed what is now the complex of Santa Maria La Nova, situated at the foot of the drop from the upper plain towards the ancient beach. They then returned east along the line of Via del Cerriglio-Via Sedile di Porto before finally re-inserting in the earlier walls at the intersection with Calata Santi Cosma e Damiano.

However the examination of historic maps up to those of the post-unification cadastre offers alternate readings of the western expansion of the Late Roman city. It appears the walls could have followed a north-south line closer to the classical city, corresponding to the boundaries of the future Santa Chiara citadel, then turning east without enclosing Santa Maria La Nova, rejoining the Greek walls of the 4th century BC along the tract already described, around the height of San Giovanni Maggiore.

In any case, even prior to the Valentinian expansion, the Via Santa Maria La Nova-Via Banchi Nuovi artery must have served as the route west from the city center towards the port, beyond the Greek walls. Above this would have been a second route along the line of Vico Storto San Pietro a Maiella and Calata Trinità Maggiore. Both of these routes would then have been enclosed within the 5th century walls, with the first becoming the axis supporting development of a new urban fabric along the coast. This new fabric took hold following the further enlargement of fortifications

1. *Neapolis* in età romana sulla pianta della città ottocentesca (da Beloch, 1890).

2. La città antica con indicazione della geomorfologia urbana (da T. Colletta, 2004).



è presente una fascia di terra esterna alle mura tardoantiche, con due insenature portuali, il *Portus Vulpulum*, verso occidente (nell'area dell'attuale piazza Municipio), e il *Portus de Arcina*, il futuro Porto Piccolo, o *Mandracchio*, entrambi puntualmente indicati da Capasso. Il citato *Castellione novo* era in effetti una fortificazione a difesa del porto, con una torre protesa fino alla lingua di terra (in corrispondenza dell'attuale Santa Maria di Portosalvo) che separava i due bacini portuali, di cui il più piccolo era adibito ad arsenale (l'*Arcina* di epoca ducale) e a darsena.

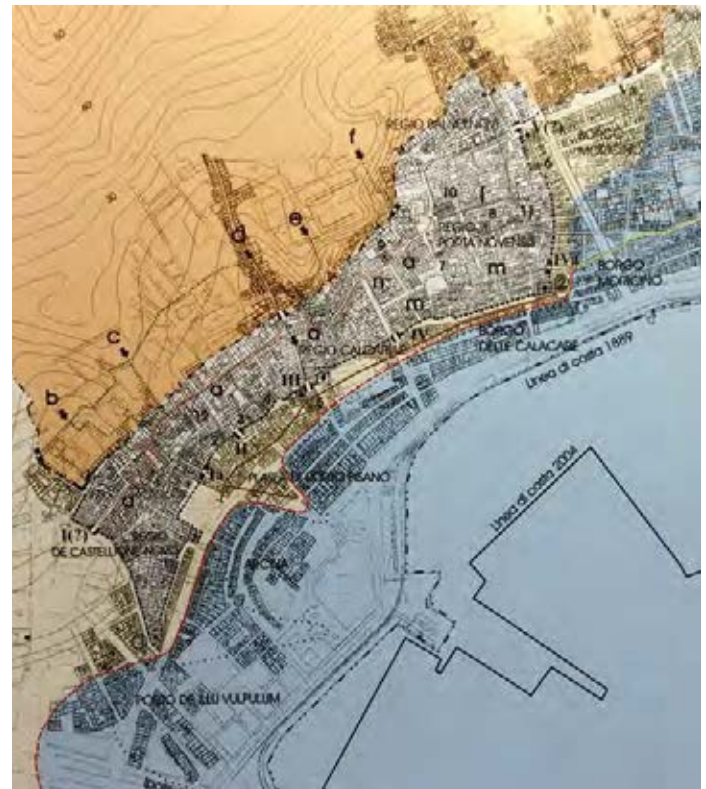
Dopo le devastazioni dovute alla guerra greco-gotica, dal VII secolo si assiste a una ripresa delle attività commerciali intorno al polo portuale, con la formazione di una fascia di sobborghi al di fuori delle mura del V-VI secolo, secondo un fenomeno comune a molti poli portuali del Mediterraneo di influenza musulmana, specie tra l'VIII e il X secolo. Dunque durante il periodo del ducato autonomo (secc. VIII-XI), ossia prima della conquista normanna, la città assume la conformazione indicata dal

under the Byzantine general Narsete (6th century AD) in the area of the Castellione nuovo, which Capasso places between Via Sedile di Porto, Via Maio di Porto and Via Mezzocannone. As we will see, with the subsequent expansion of the lunctura nova or civitatis between the 9th and 10th centuries, the role of the main east-west artery would then be assumed by the “via Media”, passing further below and nearer the waterfront.

From the historians cited, we know that over the course of the centuries the processes of marine sedimentation caused the continuous seaward advancement of the coastline, and that as early as the Byzantine era there was a band of land outside the late antique wall. Along this band, two harbors were developed: the larger Portus Vulpulum to the west (in the area of the current Piazza Municipio), and the Portus de Arcina, the future Porto Piccolo, or Mandracchio. Both of these harbors are precisely described by Capasso. The above-noted Castellione novo was in fact a defensive

3. Pianta di Napoli del sec. XI, (da B. Capasso, 1895).

4. Il nucleo tardoantico e ducale con il successivo sviluppo urbano di età angioina a valle, tra il porto e il Mercato (da T. Colletta, 2004).



Capasso nel 1895, con la fascia litoranea costituente l'«Antico borgo di Napoli», di cui parlerà anche lo Schipa nel 1927⁶. Già in epoca ducale ampi territori della città bassa erano di proprietà di monasteri, come quelli di San Pietro in Castello (sito prima della conquista normanna nel luogo di Castel dell'Ovo, poi unito a quello di San Sebastiano), di San Salvatore, di San Sebastiano e di Donnalbina.

Tra il IX e il X secolo la nuova *lunctura civitatis* fu realizzata con un «moricino» per difendere l'ulteriore espansione a valle, divisa in *Regiones*⁷: a partire dal 902 i documenti di età ducale attestano il trasferimento degli abitanti dall'antico *Castrum Lucullanum* in questa zona, ove si spostarono gradualmente anche le attività mercantili prima aventi sede nella città murata; l'area si venne quindi a riempire gradualmente, da ovest ad est, dando vita a quella che si chiamerà in età normanna la *Regio media*. Il salto di quota di circa 20-25 metri dall'ultima terrazza di Neapolis alla zona bassa era superato dalle stradine di collegamento a pettine dall'asse di via Banchi Nuovi, sito sul ciglio, tra cui i Gradini della Piazzetta di Porto (fino alla *Porta Pertuso*), il pennino di Santa Barbara, il vico Angiolillo, le rampe di San Marcellino, il percorso vico Neve-vico Ferri Vecchi, il pennino delle Serpi (questi ultimi due terminanti in prossimità del pomerio nell'area della futura *Sellaria*) e il pennino di Sant'Agostino. I *pennini* erano «strette vie a gomito gradinate, in parte coperte da portici e supportici con una o due volte crociere, o un'unica volta a botte, per superare il dislivello, non dissimili dalle stradine della vicina costiera amalfitana e sorrentina, o di Capri»⁸.

La città ducale è dunque caratterizzata da questo fitto tessuto di vichi, fondaci, vanelle, botteghe e case, un «labirinto di vicoli», come lo definisce anche Capasso, senza edifici pubblici di rappresentanza né grandi complessi monastici; un tessuto, dunque, nettamente distinto dalla scacchiera greco-romana, che conserverà questo carattere caotico di chiara ispirazione orientale, bizantina e islamica – dovuto alle influenze dirette dei mercanti che giungevano dall'Oriente, dal mondo arabo, dal Mediterraneo, ma anche dalla Sicilia, da Amalfi, da Genova e da Venezia – fino agli interventi del Risanamento (si veda la pianta Schiavoni del 1872-80) e che si sviluppa nel corso dei secoli del Medioevo avanzando tra le due linee nord-sud segnate da Rua Catalana e via Mezzocannone (nel suo tratto finale via Strettola di Porto), ossia dalla *Porta Vulpula* alla *Porta nova* «de illis monachis».

fortification in service of the ports, with a tower extending into the tongue of land separating the two basins (at the current location of the Church of Santa Maria di Portosalvo). The smaller port was developed as an arsenal and shipyards (the Arcina of the Ducal era).

As we know, Naples was devastated during the 6th-century Greek-Gothic War. After this, there was a gradual recovery in commercial activity, focused around the port area. This development included the formation of a suburban band beyond the 5th and 6th century walls, a phenomenon common to many port cities under Muslim influence, particularly between the 8th and 10th centuries. By the time of the Autonomous Ducal period (8th-11th century, prior to Norman conquest), the city had already assumed the form indicated in Capasso's publication of 1895, with the "Antico borgo di Napoli" stretching along the entire coastal band. This is the same borgo which Schipa would again discuss in 1927. As early as the Ducal era, large parts of this lower city were held by monasteries, such as San Salvatore, San Sebastiano, Donnalbina, and San Pietro in Castello (originally at the site of Castel dell'Ovo; then following Norman conquest, united with the Monastery of San Sebastiano).

Between the 9th and 10th century, the new lunctura civitatis was constructed, with a "moricino" ante-wall to defend the further expansion below. At this time the administration of the city was divided in regiones. Beginning in 902 AD, the ducal records document the transfer of the inhabitants of the ancient castrum Lucullanum to the lower city, along with the gradual shift of the mercantile activity once centered inside the antique walls. The area then gradually filled in from west to east, giving rise to the urban area which under the Normans was referred to as the Regio media. The drop of around 20-25 meters in level from the last "terrace" of Neapolis to the lower area was negotiated by a series of parallel routes descending from the Via Banchi Nuovi axis, running along the brow of the terrace. Among these were the Gradini della Piazzetta di Porto (leading to Porta Pertuso), the Pennino di Santa Barbara, Vico Angiolillo, the Rampe di San Marcellino, the Sant'Agostino "pennino", the Pennino delle Serpi, and the Vico Neve-Vico Ferri Vecchi path. (The latter two routes terminated near the extra-mural pomerium, in the area of the future Sellaria). The "pennini" were "narrow, twisting lanes, paved in steps for negotiation of the

All'interno della maglia edilizia della *lunctura* ducale, i vicoli ciechi si ispirano all'*azucac* o *azziq* islamico, ideale per la 'privatizzazione' o 'semiprivatizzazione' in un contesto di famiglie legate da vincoli di parentela e residenti in contiguità; i *fondaci*, invece, sono comparti abitativo-commerciali che derivano direttamente dal tipo del *funduq*, o caravanserraglio, e da quello del *bazar-suq*⁹.

Specie lungo i pennini sorgono case con orti, giardini e spiazzi terrazzati che riproducono una tipologia rurale, e poi chiesette e persino tuguri scavati nelle pareti tufacee («griptas», «griptullilas» o «cellaria») secondo una tipologia rupestre molto diffusa, come sappiamo, in tutta l'area dei borghi napoletani siti ai piedi delle colline, come quello dei Vergini-Sanità¹⁰.

Sul margine di questo tessuto si interverrà in epoca angioina a seguito dell'ulteriore ampliamento della cinta urbana nella fascia litoranea verso est, con la costruzione di una maglia di isolati stretti e lunghi, paralleli alla costa e diretti verso il nuovo largo del Mercato (anch'essi ben riconoscibili nella cartografia urbana ottocentesca), e con l'inserimento di grandi complessi monastici francescani e domenicani, come San Pietro Martire, Sant'Eligio e Santa Maria del Carmine Maggiore.

5. Ufficio Tecnico del Comune di Napoli. Pianta di Napoli (1872-80); particolare con l'area della città ducale.



Tra le *Regiones* della *lunctura*, nella *Regio de Castillione novo* si sviluppa sin dalla prima età ducale una fiorente attività di carico e scarico delle merci dal porto, mentre la contigua *Regio media* – come è denominata la fascia più ampia, posta tra la città antica e il mare – è attraversata dalla «platea pubblica de regione media» o «de Contrada Portus», che va dalla Rua Catalana fino alla «platea Petruczoli» sotto il monastero di San Marcellino, seguendo il percorso di circa un chilometro segnato da via del Cerriglio-strada Sedile di Porto-via Santa Caterina Spinacorona-via Portanova, al

slopes, covered in part by porticos and “supporticos” with one or two cross-vaults or a single round vault, similar in effect to the narrow streets of the Amalfi or Sorrentine coastal towns, or those of Capri”.

As Capasso remarked, the ducal city thus developed as a “labyrinth of alleys”, with neither public buildings of importance nor large monastic complexes. Instead, it consisted of a dense fabric of lanes, “fondaco” warehouses, yards, workshops and houses. This kind of development was sharply distinct from the original Greco-Roman grid. The inspirations were instead Oriental, Byzantine and Islamic, arising from the merchants who took up activity and residence. These arrived from the Middle East, the Arab world and the Mediterranean at large, as well as from Sicily, Amalfi, Genoa and Venice. The lower city would maintain its labyrinthine, “port-focused” character up to the post-unification demolitions and “risanamento” (see the Schiavoni urban plan of 1872-80). In fact this unique urban fabric continued to develop throughout the Medieval, advancing between the north-south lines marked off by Rua Catalana and Via Mezzocannone (Via Strettola di Porto in its final section), meaning between the Porta Vulpulo and Porta Nova gates (the latter also known as “de illis monachis”). Within the built fabric of the ducal lunctura, the blind alleys took inspiration from the Islamic azucac or azziq. The alleys served the functions of privatization or “semi-privatization” for complexes of families bound by relations and contiguous residence. The “fondacos” were structures combining a mix of warehousing, commercial and residential functions. The concept and term are again of Arab origin, deriving from the funduq, or caravanserai, and the bazaar-souq.

Houses in “rural” types also took hold, particularly along the pennini: with gardens, grounds and small terraced courtyards. There were also small churches and even tuguri. The latter, also known as griptas, griptullilas or cellaria, are a type of single-room grotto home, characteristic of the Neapolitan borgos situated along the lower hill-faces, for example as seen in the borgo of Vergini-Sanità.

There were further interventions in the Angevin era, following the enlargement of the city walls along the littoral band to the east. Along with this came the construction of a fabric of long narrow blocks, parallel to the coast and oriented towards the new Largo del Mercato (all still visible in the 1800s cartography). At this time there was

di sotto del salto di quota del cosiddetto «Pendino di Napoli» (la terza terrazza della città antica): si tratta forse di una prima strada litoranea extramurale, poi incorporata nel recinto del IX-X secolo. Lungo la parte più significativa di questo percorso – la «via de' mercanti a Porto» o «vicus in capo de Monacha», poi strada Sedile di Porto – era il sacello bizantino di Sant'Aspreno, oggi inglobato nel palazzo della Borsa.

All'estremità della *via Media* su Rua Catalana si apriva la citata «Porta Vulpula», o «de illi Vulpulo», o «de Castillione novo», ossia la porta del porto antico; più avanti era la «Porta de Arcina», in corrispondenza del supportico dei Nasti, al termine della strada dalla piazzetta di Porto verso il mare; infine la «Porta a mare», o «De Calcara», traslazione dell'antica *Porta Ventosa* al termine del *Canale Publicum*, poi Strettola di Porto, parte dell'attuale via Mezzocannone.

La Colletta¹¹ descrive con precisione i percorsi dei Gradini della Piazzetta e del pennino di Santa Barbara. Il primo – recentemente chiuso – iniziava a valle del complesso di Santa Maria La Nova e, seguendo esattamente il ciglio della murazione di Valentiniano III a picco sulla spiaggia, giungeva alla piazzetta di Porto, oggi non più esistente ma ancora ben riconoscibile nel rilievo del Risanamento del 1889: qui

6. Ignoto (Francesco Rosselli?), *La flotta Aragonese ritorna dalla battaglia d'Ischia il 12 luglio 1465 (Tavola Strozzi)*, 1472, particolare. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



also the insertion of the great Franciscan and Dominican monastic complexes, including San Pietro Martire, Sant'Eligio and Santa Maria del Carmine Maggiore. With the beginning of the Ducal era, a flourishing activity of cargo handling developed among the regiones within the lunctura fortifications, in what was known as the Regio de Castillione novo. The adjacent broader band between the city proper and the sea, known as the Regio media, was crossed by the "platea pubblica de regione media" or "platea de Contrada Portusa": a route about one kilometer in length extending from Rua Catalana to the "platea Petruczoli" below the San Marcellino monastery, following what would now be Via del Cerriglio, Strada Sedile di Porto, Via Santa Caterina Spinacorona and Via Portanova, just below the drop in level of the "Pendino di Napoli" (the third terrace step of the antique city). This route, perhaps the first extra-mural littoral road, was later incorporated within the 9th-10th century wall. Along the most important part of the route - the "via de'mercanti a Porto", or "vicus in capo de Monacha", later Strada Sedile di Porto – there was the Byzantine sacellum of Sant'Aspreno, now incorporated in the Palazzo della Borsa. The extremity of the via Media, along Rua Catalana, arrived at the above-noted "Porta Vulpula", or "de illi Vulpulo", or "de Castillione novo" – the gate of the antique port. Further ahead, at the end of the pathway between Piazzetta di Porto and the sea, there was the "Porta de Arcina", linking to the passageway of the Supportico dei Nasti. Finally there was the "Porta a mare", or "De Calcara", the transformation of the antique Porta Ventosa at the terminus of the Canale Publicum, later Strettola di Porto, part of the current Via Mezzocannone.

T. Colletta gives an accurate description of the routes of the Gradini della Piazzetta and Pennino di Santa Barbara. The gradini, which have only recently been closed, began from below the complex of Santa Maria la Nova and from here followed the exact line of the Valentinian walls, standing parallel to and above the beach. In this way the path arrived at Piazzetta di Porto: still clearly recognizable in the risanamento maps of 1889, but now no longer in existence. Here the gradini appear to have been connected to the new Piazza Mercato di Porto by the Supportico dei Nasti, an ancient arched passage through the early medieval wall. It was precisely from this piazzetta, on 15 June 1889, that the urban renovation works (the so-called Risanamento) of the Quartieri Bassi began.

essa appare collegata alla nuova piazza Mercato di Porto attraverso il supportico dei Nasti, antico passaggio arcuato nelle mura altomedioevali presenti su quella linea; proprio dalla piazzetta, il 15 giugno 1889, inizieranno i lavori di risanamento dei «Quartieri Bassi».

Il secondo percorso, che prende il nome da una chiesetta segnalata in un documento del 1194 all'inizio della salita, si svolgeva anch'esso verso sud: attraverso un supportico con volta a crociera, che tuttora possiamo percorrere da via Banchi Nuovi, metteva in comunicazione la piazzetta dell'antico convento benedettino di San Demetrio, fondato nel VII secolo, con la strada Sedile di Porto, terminando con un altro supportico voltato a botte nei pressi del sacello. Questi grandi archivolti segnano in più di un caso l'accesso a fondaci, come succede ad esempio nel vicino vico Melofioccolo.

Entro l'XI secolo i due percorsi descritti, raggiungendo l'Antico Borgo nell'area portuale, assicureranno un rapido collegamento, assai utile per i traffici, dalla *Regio Albinensis* (dal nome del monastero benedettino di Donnalbina) alla *via Media* dell'ampliamento ducale. La piazzetta di Porto, sita su quest'ultima arteria e luogo di primo approdo e di scambio delle merci in età altomedioevale, è quindi precedente all'ampliamento angioino, allorché, come nota Alisio, sul limite costiero della città ducale verrà aperta la strada di Porto, con diretto riferimento al tessuto viario recante alla nuova piazza del Mercato.

In età ducale la fascia portuale cominciò ben presto a popolarsi di insediamenti di comunità mercantili non locali, provenienti da altre città del Mezzogiorno ma anche straniere. Napoli non era un polo mercantile fiorente come Gaeta, Amalfi o Salerno, per cui il commercio era gestito da genti provenienti per la maggior parte dalla costiera amalfitana (Amalfi, Scala, Ravello) ma anche da pisani e genovesi. A questi stranieri durante il ducato autonomo (736-1139) si diede residenza stabile, con la conseguente necessità di ampliare gradualmente verso il mare il territorio urbanizzato e la relativa cinta. Sebbene la città non avesse l'importanza di Amalfi per il commercio con il Mediterraneo e il Vicino Oriente, essa era tuttavia rinomata per la produzione dei pregiati tessuti di lino.

La struttura urbana napoletana di età ducale è assimilabile proprio a quelle di Amalfi

The Pennino di Santa Barbara takes its name from a small church at the beginning of the route, noted in a document of 1194. From here, this path also turned towards the south: by means of a supportico with cross-vault, which still leads off from Via Banchi Nuovi, it linked the piazzetta of the ancient Benedictine convent of San Demetrio, founded in the 7th century, with Strada Sedile di Porto, ending at another barrel-vaulted supportico near the sacellum. In more than one instance these grand arched vaults marked the access to a fondaco, for example in the case of the nearby Vico Melofioccolo.

Both the Gradini della Piazzetta and Pennino di Santa Barbara routes descended to the Antico Borgo in the port area. Beginning in the 11th century, they offered a rapid connection for the different kinds of traffic between the Regio Albinensis (a name deriving from the Donnalbina Benedictine monastery) to the via Media of the ducal enlargement. On the latter route was the Piazzetta del Porto, which served as the place of first arrival and exchange of goods in the Early Medieval, prior to the Angevin enlargement. As Alisio notes, it was during the Angevin enlargement that the Strada di Porto was opened, along the coastal limit of the ducal city, offering direct linkage to the new Piazza del Mercato, through a variety of routes.

In the Ducal era, the band of land closest to the port soon began to populate with settlements of mercantile communities. These originated from other southern Italian centers, and even other countries. The local hub did not flourish to the extent of Gaeta, Amalfi or Salerno. Instead, commerce tended to be managed by those arriving from the Amalfitano coast (Amalfi, Scala, Ravello), or from Pisa and Genoa. Under the autonomous duchy (736-1139), these individuals were permitted permanent residence, which in turn resulted in the gradual enlargement of urbanized territory towards the sea, with the need for relative city walls. Although the city did not reach the importance of Amalfi in commerce with the Mediterranean and Near East, it was renowned for its production of fine linen cloth.

The Neapolitan urban structure in the Ducal era can in fact be likened to that of Amalfi and Genoa, although it is now difficult to discern given the severe transformations of the modern era. Unlike those cities, and more like the Salerno situation, the medieval urban expansion occurred without direct contact to the founding nucleus, instead

e di Genova, sebbene l'area risulti oggi fortemente trasformata dagli interventi di età moderna e contemporanea. Ma, a differenza di quelle città e secondo un fenomeno più simile alla situazione salernitana, la Napoli medievale non è a diretto contatto con il nucleo di fondazione, da cui la separa il forte salto di quota: le funzioni primarie – il *Mercatus vetus*, la Cattedrale e la sede episcopale – resteranno concentrate nella città antica, mentre quella 'bassa' ospiterà in prevalenza case e orti, grotte e fondaci, piccole chiese e confraternite; ma dopo l'XI secolo essa si amplierà fino a raggiungere un'estensione doppia di quella iniziale, includendo per una fascia di circa un chilometro i borghi litoranei, occupati in maggioranza dalle colonie dei mercanti stranieri – si vedano, tra le altre strade, la *ruga amalfitana* e la *ruga scalesia* –, ciascuna con il proprio molo, la loggia, il banco, il fondaco e la chiesa¹². Sicché nei secoli del basso Medioevo il nuovo tessuto acquisirà un'autonomia funzionale sempre più marcata rispetto alla città antica.

Nell'area si svolgevano, oltre alle attività mercantili, quelle molitorie e quelle legate alla lavorazione della calce: se quindi, in quest'epoca, Napoli non sarà mai una città portuale, consistenti saranno comunque gli interessi commerciali non solo degli stranieri, ma anche di molti monasteri già presenti nella città antica e proprietari di suoli e di imprese attive nella fascia costiera.

Entro l'età angioina, con l'ultimo ampliamento delle mura a mare, l'insediamento – diviso in quattro nuove *Regiones* – si doterà di porte e 'portelle' di comunicazione diretta con la spiaggia: è quanto si riconosce con evidenza nella *Tavola Strozzi* (1472), da considerarsi, come è noto, la prima importante rappresentazione della città moderna.

2. Il contesto storico-urbanistico della Basilica

All'interno dell'area che circonda la basilica di San Giovanni, delimitata a nord dal vico Pallonetto Santa Chiara, a sud dalla via Sedile di Porto, a ovest dalle strade Santa Chiara, Banchi Nuovi e Pendino Santa Barbara e a est dalla via Mezzocannone, è possibile riconoscere la linea orografica continua che attraversa l'area del monastero dei Santi Demetrio e Bonifacio, proseguendo per vico Il San Giovanni Maggiore e

separated by the strong drop in relief. The primary functions – the Mercatus vetus, the cathedral and the episcopal seat – remained concentrated in the antique city, while the “low” city hosted houses and market gardens, grottos and fondacos, small churches and confraternities. After the 11th century the new area doubled in size, extending along about a one-kilometer band of littoral borgos. These were mostly occupied by colonies of foreign merchants (among other streets, we note the ruga amalfitana and the ruga scalesia), each with its own dock, loggia, trading tables, fondaco and church. This meant that in the Late Medieval, the new urban fabric gained ever greater functional independence from the antique center.

In addition to the mercantile activity, there was also milling and lime-making. While Naples as a whole remained one of the lesser port cities, there were still substantial commercial operations in the coastal band. These were in some cases operated by foreigners, but also by the many monasteries based in the antique city center, as well as by property and business owners of local origin.

The Angevin era saw the last enlargement of the city walls towards the sea. The settlement, now divided in four regiones, was outfitted with gates and lesser openings (“portelle”) offering direct communication to the beach. These observations are confirmed by examination of the Tavola Strozzi (1472), the first meaningful map of the modern city.

2. The Basilica in urban-historic context

Basilica San Giovanni is inserted in an area bounded on the north by Vico Pallonetto Santa Chiara, on the south by Via Sedile di Porto, on the west by Via Santa Chiara, Via Banchi Nuovi and Pendino Santa Barbara, and on the east by Via Mezzocannone. Within this area is a continuous line of relief crossing the area of the Monastery of Santi Demetrio e Bonifacio, following Vico Il San Giovanni Maggiore, and emerging at the largo fronting the secondary entrance to the church. This line, below which there is a sharp drop, must be assumed as an original defensive perimeter facing the sea, which would be partially fortified. In fact Celano refers to “great parallelopede blocks from a Greek wall”, said to

spuntando nel largo davanti all'ingresso secondario della chiesa, che, con salti di quota molto forti, dovette essere assunta come linea difensiva sul mare e in parte fortificata: Celano riferisce di «grandi pietre parallelepipedo di un muro greco» appartenenti, come si dirà, ad una torre della murazione, ritrovate in parte sotto il basamento dell'antico campanile di San Giovanni Maggiore (oggi perduto), in parte durante i lavori del 1685 che interessarono la ricostruzione della Basilica.

Abbiamo descritto l'espansione urbana che, a partire dall'età tardo-antica fino a quella angioina, si orientò da un lato verso il porto, dall'altro verso la spiaggia. Il territorio del *Castellione Novo*, da Santa Maria La Nova alle scale di San Giovanni Maggiore, dovette essere, per un certo tempo, privo di un vero tracciato, rado di costruzioni e ricco di orti, almeno fino all'erezione della Basilica nel V secolo, sebbene, come vedremo, si sia supposta la presenza, nello stesso luogo, di antichi templi pagani.

Il prolungamento della cinta muraria in età tardo-imperiale a partire dal limite occidentale del nucleo antico, da Porta Ventosa lungo via Mezzocannone fino a via Sedile di Porto, correva parallelo e distante dalle mura greche, così da formare fra le due cortine un canale di raccolta per le acque che scendevano a valle per raggiungere il molo. Fino al XV secolo l'area dove sorge la nostra chiesa verrà chiamata Borgo San Giovanni, indice questo che essa era considerata ancora periferica rispetto al centro della città.

Dal punto di vista edilizio la zona in questione venne a svilupparsi a partire dalla tarda età imperiale intorno alla collina di Monterone e a quella di San Giovanni Maggiore, un tempo quasi lambita dal mare e accresciuta poi all'epoca del ducato (763-1139), quando alla linearità della città classica si sostituì una struttura urbana che si sviluppava lungo le strade a pettine che dal percorso sul ciglio si dirigevano verso l'antica spiaggia di Neapolis.

Intorno a tale tessuto emergevano, oltre alla Basilica, il pretorio e il palazzo fortificato del duca. A questi edifici si aggiunsero, nell'VIII secolo, i monasteri di San Festo, di San Marcellino e, nel X secolo, il complesso benedettino dei Santi Severino e Sossio. Negli ultimi tempi dell'età ducale, con la suddivisione amministrativa in *regiones*, la città si diede un'organizzazione che può considerarsi il diretto precedente della divisione in *tocchi* in epoca sveva, detti poi *sedili*, costituiti tra il 1266 e il 1285 da Carlo I d'Angiò.

belong to a tower, found in part below the basement of the ancient San Giovanni Maggiore bell tower (no longer extant), during the 1685 works for reconstruction of the Basilica.

We have described the urban expansion of the Late Antique to Angevin eras, directed on one side towards the port and on the other side towards the beach. The Castellione Novo area, from Santa Maria La Nova to the steps of San Giovanni Maggiore, must for some time have been without true boundaries. The area would have had many garden crops and few buildings, at least until the construction of the Basilica in the 5th century AD, although antique pagan temples are also believed to have existed at this place.

The expanded city wall of the Late Imperial era ran parallel to and at slight distance from the Greek wall, extending from the western limit of the antique nucleus, from Porta Ventosa along Via Mezzocannone up to Via Sedile di Porto. The space between the two walls formed a canal, permitting drainage of water down to the level of the docks. Until the 15th century, the area where the church stands was called Borgo San Giovanni, an indication that it was still considered peripheral to the city center.

Construction within the area began to develop in the Late Imperial era, around the Monterone and San Giovanni Maggiore hills, which at one time descended almost to the sea. The built-up areas continued to grow through the Ducal era (763-1139), when as we have seen, the grid-like pattern of the classical city was supplanted by an urban structure developing along a series of parallel lanes and streets descending from the road along the brow of the hill towards the ancient Neapolis beach.

In the context of this fabric there emerged the basilica, the praetorate, and the fortified ducal palace. During the 8th century the monasteries of San Festo and San Marcellino were added, and in the 10th century the Benedictine complex of Saints Severino and Sossio. In the last years of the Ducal era, the city was reorganized in subdivisions known as regiones. This administrative structure can be considered as the direct predecessor of the division in tocchi, during the Swabian era; which in turn became known as sedili during the reorganization of 1266 to 1285 under Charles I of Anjou. Until 1742, when the sedile was transferred to Via Medina, the area of San Giovanni Maggiore thus fell under the administrative jurisdiction of the Sedile di Porto.

7. Antonio Lafréry (disegnatore ed editore), Stephan Du Pérac (incisore), *Quale e di quanta Importanza è Bellezza sia la nobile Cita di Napole in Italia*, 1566, particolare con l'area tra Santa Chiara, Santa Maria la Nova e San Giovanni Maggiore.



L'area che comprende San Giovanni Maggiore ricadde così nella giurisdizione del Sedile di Porto fino al 1742, quando il sedile fu trasferito in via Medina.

Lungo il descritto percorso medievale corrispondente oggi a via Santa Maria La Nova, vico Santa Maria dell'Aiuto, via e largo Banchi Nuovi, via Candelora e via Enrico de Marinis vennero ad attestarsi presenze religiose di grande rilievo, dal monastero dei Santi Demetrio e Bonifacio (IX-XI sec.) a quello di Santa Maria La Nova (XIII sec.) alla Basilica di San Giovanni, una delle quattro 'ad maiores' della città già nel VI secolo¹³.

Tra il IX e il X secolo l'area, fino al limite delle mura a mare, ospitò numerose attività, come le fornaci per la calce e le vasche per la lacerazione del lino, che divenne il principale e apprezzatissimo prodotto di esportazione: l'industria si localizzò, con i suoi «fusari», presso le mura situate ai piedi della collina di Monterone, dove sboccava il *Lavinarius*. L'attività manifatturiera diede impulso ai traffici marittimi e rese indispensabile l'ammodernamento delle attrezzature portuali. Nelle aree disposte lungo il tracciato delle mura meridionali e gli antemurali sorsero piccoli nuclei di carattere spontaneo. Inoltre appaiono i primi segni di un'edilizia religiosa cristiana, con la creazione di alcune chiese risultanti in generale dalla trasformazione di templi pagani.

Durante la dominazione angioina, lo spazio a destra dell'ingresso secondario della chiesa era occupato da costruzioni conventuali circondate da un cortile

In the preceding section we described the extra-mural medieval route leading up from the port, which now corresponds to Via Santa Maria La Nova, Vico Santa Maria dell’Aiuto, Via and Largo Banchi Nuovi, Via Candelora and Via Enrico de Marinis. Important religious institutions gradually appeared along this tract, from the Monastery of Santi Demetrio e Bonifacio in the 9th-11th century up to Santa Maria La Nova in the 13th. Included in these institutions was the Basilica of San Giovanni, which as early as the 6th century ranked as one of the city’s four ad maiores churches. During the 9th and 10th centuries there were numerous commercial activities throughout the area, up to the point where the city walls arrived at the sea. Among these were lime kilns and retting tanks for linen production, known as “fusari”. Linen became the main export product, with the industry centered near the walls at the foot of Monterone hill, where the Lavinarius drainage channel emerged. The manufacturing activity stimulated further marine traffic, which in turn required the modernization of the port. Small “spontaneous” settlements began to emerge in localities along the south walls and ante-walls. The construction of



8. Alessandro Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae...*, 1629, particolare con l'area tra Santa Chiara e la fascia litoranea.

alberato, corrispondente all'attuale largo San Giovanni Maggiore. A seguito delle trasformazioni della Basilica agli inizi del Trecento, che descriveremo, il salto di quota tra il colle e il canalone di via Mezzocannone era già stato reso praticabile mediante una lunga gradinata.

Su via Sedile di Porto doveva essere ormai presente la cortina di edifici sorta, molto probabilmente, lungo il tracciato delle mura bizantine, mentre il resto del tessuto si andò consolidando, fino all'inizio dell'età moderna, con una rete di piccole strade parallele ai decumani, ma dall'andamento irregolare, in stretto rapporto con il cuore del centro antico.

9. Giovanni Carafa duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750-75, particolare con l'area urbana di età medievale.



A partire dai primi anni del '500 fino alla metà del secolo successivo, accanto ad alcune opere pubbliche si riscontra una notevole attività edilizia privata e religiosa.

Tra anonimi episodi di ristrutturazione o sopraelevazione di fabbricati destinati ad abitazioni per la sempre crescente popolazione, sorsero anche i palazzi di città delle grandi famiglie aristocratiche del regno. Queste infatti, per vari motivi, erano indotte a dimorare nella capitale, presso la corte vicereale, almeno per una parte dell'anno, mentre trascorrevano quella restante nei loro castelli feudali e nelle dimore di campagna. È il caso della famiglia Pappacoda, principi di Centola, che dal 1415 avevano un palazzo (poi detto palazzo Orsini) nel vecchio vico Mezzocannone e nel 1772 interverranno con un restauro barocco sulla cappella di famiglia, trasformando radicalmente il suo interno quattrocentesco.

Sulla facciata curva di palazzo Palmarice, ubicato fra via dei Banchi Nuovi e

churches also began, most often through rebuilding the former pagan temples. During the Angevin domination, the space to the north and east of the secondary entrance to San Giovanni was occupied by priory buildings, surrounded by a treed courtyard corresponding to the current Largo San Giovanni Maggiore. In the first years of the 1300s the Basilica was subject to a major transformation, described in the coming sections. Following this, the drop in level from the hill to the Mezzocannone canal was rendered negotiable through the construction of a long gradinata. By this time there must also have been the wall of buildings along Via Sedile di Porto, very likely developed along the path of the byzantine fortifications. The rest of the urban fabric continued to gain in density up to the beginning of the modern era, in the form of a network of small, winding streets roughly parallel to the decumani, in

10. Ufficio Tecnico del Comune di Napoli, *Pianta della città*, 1872-80, particolare con l'area di San Giovanni Maggiore.



close linkage to the antique city center. From the first years of the 1500s to the middle of the next century, the area was the scene of notable construction by private and religious interests, as well as some public works. Much of this consisted simply of restructuring and raising existing residential buildings, for accommodation of the growing population. However a number of the great aristocratic families of the kingdom also built their palazzi di città here. The noble families maintained feudal castles or country residences, but for various reasons chose to spend at least part of the year in urban palazzos, near the vice-regal court. The Pappacoda family (princes of Centola, near Salerno) for example, took ownership of a palazzo in the old Vico Mezzocannone, in 1415



piazzetta Monticelli ed eretto su progetto di Ferdinando Sanfelice negli anni '20-'30 del Settecento, l'epigrafe datata al 1773 costituisce una preziosa testimonianza della vita popolare che ha sempre caratterizzato il quartiere; vi si legge infatti: «vietato occupare lo spazio ed imbrattare, vietato ai sedari di esporre la merce». A seguito della distruzione dell'antico Banco sito in piazza dell'Olmo durante i tumulti popolari del 1547, nel 1570 i mercanti napoletani acquistarono in questa zona il suolo un tempo occupato dalle case abbattute a seguito della terribile alluvione del 1566: qui edificarono la Loggia dei "Banchi Nuovi", che si attestò sul margine meridionale dell'omonimo largo, restando perfettamente integra all'interno della chiesa seicentesca dei Santi Cosma e Damiano¹⁴.

La piazzetta, in cui confluisce sul lato settentrionale la strada di Santa Chiara, collegamento diretto con il centro di Neapolis, costituisce il fulcro di quel sinuoso percorso, arricchitosi a partire dalla prima età moderna di presenze architettoniche assai significative: il nuovo complesso rinascimentale di Santa Maria La Nova (secc. XV-XVI); la chiesa di Santa Maria dell'Aiuto (progettata da Dionisio Lazzari nel 1673 e dedicata ad un'immagine della Vergine che aveva elargito grazie durante la peste del 1656; la cappella dell'Ecce Homo (sec. XV); il palazzo Penne, costruito nel 1406 da Antonio Penne, segretario del re Ladislao di Durazzo, con il bel portale ad arco ribassato che tuttora accoglie i battenti lignei originali; la nuova chiesa dei Santi Demetrio e Bonifacio, opera di Giovan Battista Nauclerio degli inizi del XVIII secolo; il palazzo Orsini (poi de Ponte di Casamassima), dall'impianto cinquecentesco in parte trasformato nel XVIII secolo dal Sanfelice con l'aggiunta del secondo cortile, della scala aperta e del doppio loggiato di fronte all'ingresso; la citata Loggia dei Banchi Nuovi; infatti il palazzo Sánchez de Luna che, realizzato nella prima metà del XVI secolo per Alfonso Sánchez, su disegno dello scultore e architetto Giovanni Merliano da Nola, fu acquistato nel 1645 dal cardinale Ascanio Filomarino della Torre e infine, nel 1828, dai marchesi Giusso¹⁵. Di fronte a quest'ultimo è la citata cappella tardogotica di San Giovanni dei Pappacoda, con lo scenografico portale e l'originale campanile dal paramento a pietre bicrome.

Il percorso medievale si congiunge al nucleo antico della città attraverso il lungo asse di via Mezzocannone, già parte del tracciato delle mura del V e del IV sec. a.C., al di là

Nella pagina accanto:

11. Napoli, Agenzia del Territorio. Catasto d'Impianto della città di Napoli (1895-1905); particolare con l'area di San Giovanni Maggiore (da G.C. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento*, 1999).

12. Napoli, Agenzia del Territorio. Catasto d'Impianto della città di Napoli (1895-1905); particolare con l'area tra Santa Chiara e Santa Maria La Nova (da G.C. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento*, 1999).

13. Ufficio Tecnico del Comune di Napoli. Pianta di Napoli (1872-80); particolare dell'area intorno a San Giovanni Maggiore, con sovrapposizione del tessuto viario attuale (da T. Colletta, 2004).



(now “Palazzo Orsini”). In 1772 they renovated the family chapel, carrying out a dramatic baroque transformation of the 15th century interiors.

The architect Ferdinando Sanfelice built Palazzo Palmarice, between Via dei Banchi Nuovi and Piazzetta Monticelli, in the 1620s to 1630s. A 1773 epigraph inserted on the curved façade offers witness of the life for the common classes, still typical of this neighborhood, announcing: “Forbidden to occupy or dirty this space/Chair-makers are forbidden to display their wares.” In 1547, popular uprisings led to the destruction of the merchants’ trading stalls, collectively known as the Banco, situated in Piazza dell’Olmo. In 1570, the merchants purchased the grounds of some houses

demolished following the terrible floods of 1566. Here they constructed the Loggia dei “Banchi Nuovi”, along the southern margin of what then came to be called Largo dei Banchi Nuovi. The loggia would later be entirely encompassed within the fabric of the 17th century church of Saints Cosma and Damiano.

Via Santa Chiara, entering the largo on the north side, offered a direct connection with the center of ancient Neapolis. The largo itself served as the fulcrum of the sinuous route to the center, which was enriched with significant architectural works beginning in the first years of the modern era. Among these were the new renaissance complex of Santa Maria La Nova (15th-16th centuries); the Church of Santa Maria dell’Aiuto (designed by Dionisio Lazzari in 1673; dedicated to an image of the Virgin that had protected from the 1656 plague); the Ecce Homo

del quale si trova il vasto complesso dell'Università di Napoli Federico II, occupante l'ex convento di Santa Maria di Donnaromita – presente sin dal 1025 e già sede della Scuola d'Ingegneria dal 1863 – e l'ex collegio del Gesù Vecchio, costruito nel XVI secolo, con il cortile delle Statue e quello del Salvatore. Quest'ultimo complesso, risultante dagli interventi susseguitisi tra Cinque e Settecento prima per l'ampliamento della sede gesuitica, poi per la destinazione a sede universitaria a partire dal 1767, verrà infine ridotto nelle forme attuali tra il 1910 e il 1929 a seguito delle trasformazioni connesse alla costruzione del nuovo edificio su corso Umberto I e del rifacimento in forme neorinascimentali di tutte le facciate prospicienti via Mezzocannone, a seguito dello sventramento dell'arteria entro il 1922.

Note

¹ B. Capasso, *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli, A. Forni, 1895, ediz. anastatica, Bologna 1984.

² M. Napoli, *Napoli greco-romana, topografia e archeologia*, in *Storia di Napoli*, vol. I, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane, 1968, pp. 741 sgg.

³ T. Colletta, Napoli. *La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», nn. 34-35, 1985, pp. 34-35 e tav. 3 p 28; Eadem, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto, il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Ediz. Kappa, 2004, pp. 1-84.

⁴ Qui la presenza di un tratto in opera poligonale di lava databile all'età tardoantica è attestata dai ritrovamenti archeologici effettuati durante i lavori del Risanamento, oltre che da quelli eseguiti un decennio fa in occasione degli scavi per la nuova stazione della metropolitana di piazza G. Bovio. Cfr. D. Giampaola, *Dagli studi di Bartolomeo Capasso agli scavi della metropolitana*, in «Napoli nobilissima», V serie, vol. V, fasc. I-II, apr. 2004, pp. 35-56.

⁵ *Ivi*, p. 42. Secondo M. Napoli questo tratto, databile al IV sec. a.C. (ma che altri studiosi fanno risalire al V a.C.), da via Mezzocannone andava per via Sedile di Porto, calata SS. Cosma e Damiano, vico San Giovanni Maggiore dei Pignatelli, vico San Geronimo.

⁶ B. Capasso, *op. cit.*, pp. 24-25; M. Schipa, *Napoli nella storia dell'Alto Medio Evo*, Roma, Bestetti e Tumminelli, 1927, p. 12.

⁷ Cfr. A. Feniello, *Contributo alla storia della lunctura Civitatis di Napoli nei secoli X-XIII*, in «Napoli nobilissima», IV, 30, 1991, pp. 175-200.

⁸ T. Colletta, *Napoli città portuale e mercantile...cit.*, p. 70.

⁹ *Ivi*, p. 78.

¹⁰ Cfr. *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, a cura di A. Buccaro, Napoli, CUEN editrice, 1991, passim.

¹¹ T. Colletta, *Napoli città portuale e mercantile...cit.*, p. 74. Cfr. pure Eadem, *Napoli e Amalfi città portuali tra IX e XII secolo*, in «Storia dell'urbanistica», vol. VI (2002), pp. 20-24.

¹² T. Colletta, *Napoli città portuale e mercantile...cit.*, p. 81.

¹³ Cfr. T. Colletta, *La chiesa di San Demetrio e Bonifacio*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di A. Fratta, Napoli, L'Arte Tipografica, 2004, vol. I, pp. 201-224. Si vedano pure: A. Venditti, *L'architettura dell'Alto Medioevo*, in *Storia di Napoli*, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane, 1969, vol. II, t. II, pp. 790-800; A. Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio e l'insediamento dei Somaschi nei Palazzi casa massima e Penna*, in *Restauro tra metamorfosi e teorie*, a cura di S. Casiello, Napoli, Electa, 1992, pp. 92-113.

¹⁴ Cfr. A. Buccaro, *Un'architettura ritrovata nel tessuto della Napoli ducale. La loggia cinquecentesca dei Banchi Nuovi nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano*, in «Rassegna ANIAI», nn. 2-3 2013, pp. 46-49.

¹⁵ Oggi l'edificio è sede dell'Università di Napoli "L'Orientale".

Chapel (15th century); Palazzo Penne (from 1406, built by Antonio Penne, secretary to King Ladislaus of Durazzo), featuring a beautiful portal with depressed arch, and still containing the original wooden doors; the new Church of Santi Demetrio e Bonifacio, (early 18th century, the work of Giovan Battista Nauclerio); Palazzo Orsini, later Palazzo de Ponte di Casamassima (alterations of the original 1500s palazzo by Fernando Sanfelice in the 18th century included addition of the second courtyard, open staircase and double loggia fronting the entrance); the Loggia of the Banchi Nuovi (noted above); and finally Palazzo Sánchez de Luna (built in the first half of the 1500s for Alfonso Sánchez, by sculptor and architect Giovanni Merliano da Nola; purchased by Cardinal Ascanio Filomarino della Torre in 1645 and by the Giusso marquises in 1828). Immediately in front of Palazzo Giusso is the late gothic chapel of San Giovanni dei Pappacoda (1415), with its scenic portal and original bell-tower, featuring the upper walls in two colors of stone.

The medieval route arrived in the antique center along the lengthy axis of Via Mezzocannone, which followed the line of the former 4th-century BC and 5th-century AD walls. To the east of this we now find the vast complex of the 'Federico II' University of Naples, occupying the former Convent of Santa Maria di Donnaromita. The original convent dated to 1025; beginning in 1863, the complex became the seat of the School of Engineering. The university also occupies the former College of Gesù Vecchio, built in in the 1500s, with its two courtyards "of the Statues" and "of the Saviour". The modifications of the College of Gesù Vecchio continued for several centuries: first as the seat of the Jesuits; then as that of the university, beginning in 1767. The college was finally reduced to its present form between 1910 and 1929, following construction of new buildings along Corso Umberto I, demolitions along the main artery in 1922, and refacing in Neo-Renaissance style of all the facades fronting Via Mezzocannone.

1. Le origini dell'edificio e le antiche testimonianze

Tra le varie ipotesi storiografiche riferibili a questi luoghi, vi è quella del primo stanziamento di coloni greci dediti al culto della sirena Partenope intorno all'IX secolo sul promontorio di Monterone, posto in diretto affaccio sul seno di mare da essi utilizzato come luogo di approdo. I 'partenopei', poco dopo insediatisi definitivamente sul colle di Pizzofalcone, sarebbero tornati nei luoghi originari dopo essere stati sconfitti nel 326 a.C. ad opera dei Romani e dei Napoletani: secondo quanto il Borrelli ricava dagli antichi documenti della chiesa¹, essi avrebbero costruito un complesso edilizio nell'area oggi compresa tra il transetto della Basilica e il palazzo Giusso. Proprio qui il Pontano colloca il sepolcro della sirena², che secondo Papinio

The architecture

Alfredo Buccaro

1. The origins of the building and the ancient evidence

One of the hypotheses concerning the Basilica area is that a Greek colonial party dedicated to the cult of the siren, Parthenope, arrived on the Monterone promontory around the 9th century BC. This first settlement would have faced directly on the natural landing of the harbor. The "Parthenopeans" then settled definitively on Pizzofalcone hill, but abandoned the city in 326 BC following defeat at the hands of the Romans and Neapolitans. According to G. Borelli's extensive documentary research, the Greeks raised a complex of buildings in the area now encompassed by the transept of Basilica San Giovanni and Palazzo Giusso. According to Papanius Statius (45-96 AD), the sepulcher of the siren rose "on a hill swept by the winds". The

14. San Giovanni Maggiore, veduta dell'abside.

15. Nella pagina accanto, in alto:

Situazione topografica dei principali monumenti della città di Napoli Italo-greca, secondo il sentimento degli storici e dei migliori archeologi del paese - inserto del Chiarini su C. Celano, *Notizie del Bello...*, mappa ripresa da Carlo Buzzi, Francesco Marecca, *Carta di Napoli con leggenda dei monumenti greci e latini* (1780), particolare. Con i numeri 26 e 27 vengono riportati il Tempio di Antinoo e la Fratria degli Antinoiti. L'orientamento del tempio è a est, verso il mare, come ripreso dalla pianta Lafréry-Du Pérac (1566).

Stazio doveva essere «sopra un colle battuto dai venti»: se per alcuni studiosi, come Giordano, Capaccio e Celano, il luogo potrebbe essere Caponapoli, la tradizione più accreditata si riferisce invece proprio al sito di San Giovanni Maggiore³. Così pure il Summonte, che parla della collocazione del sepolcro presso porta Ventosa, da cui aveva inizio un canale tra le antiche mura che portava al mare, seguendo il percorso della futura via Mezzocannone.

Sotto Adriano il colle fu spianato allo scopo di edificarvi un tempio, che sorse quindi, secondo la tradizione, proprio nel luogo ove era stata sepolta Partenope. L'ipotesi fu avanzata per la prima volta alla fine del Quattrocento dall'umanista Giovanni Pontano a seguito della scoperta di una testa di statua raffigurante Antinoo nel corso delle opere di ricostruzione della Basilica dopo il terremoto del 1456, di cui faremo cenno.

L'orientamento del tempio potrebbe essere quello indicato dal Chiarini nella mappa allegata alla riedizione del testo del Celano, che corrisponde a quello della chiesa come appare ancora nella veduta di Lafréry-Du Pérac del 1566.

La descrizione che Gennaro Aspreno Galante dedica a San Giovanni Maggiore⁴ fornisce un'idea ancora approssimativa dell'antico prestigio e della ricchezza delle stratificazioni architettoniche e artistiche che hanno segnato la storia di uno dei più importanti monumenti napoletani, purtroppo a lungo negato alla fruizione dei cittadini: «L'antico tempio, che l'imperatore eresse ad Antinoo, fu nel sec. IV da Costantino e sua figliuola Costanza convertito al culto cristiano e dedicato a S. Giovan Battista e S. Lucia⁵. Nel sec. VI Vincenzo Vescovo di Napoli





16. Particolare del pilastro monolitico del II sec. d.C., in alto l'Aquila imperiale.

17. Particolare del pilastro marmoreo del II sec. d.C., con il putto coperto da pelle caprina, il nido degli uccelli e la civetta (da G. Borrelli 1967).

18. Pilastro binato a colonna scanalata del II sec. d.C.

19. Particolare del pilastro marmoreo del II sec. d.C., con il ceppo d'acanto, il nido degli uccelli, il serpente e lo scoiattolo (da G. Borrelli 1967).

renaissance humanist Giovanni Pontano in fact places the temple specifically at the site now occupied by the Basilica. Although some scholars, such as Giordano, Capaccio and Celano, consider Caponapoli as a possibility, the more credited tradition agrees on the site of San Giovanni Maggiore as the location. This was also the opinion of the humanist Pietro Summonte, who indicated the sepulcher as near Porta Ventosa, where there was a canal to the sea between the ancient walls, following the path of the future Via Mezzocannone.

Under Hadrian, the hill was flattened for the construction of a temple, which tradition places exactly at the site of the Parthenopean sepulcher. This hypothesis was first advanced by Pontano, after the discovery of a portrait head of Antinous during the reconstruction of the Basilica following the 1456 earthquake.

The orientation of the temple may have been that indicated by Chiarini, in a map included with a reprint of the original Celano volume. This in turn corresponds to the orientation of the church as it still stood in 1566, in the view by Dupérac-Lafréry. The description of San Giovanni Maggiore offered by Gennaro Aspreno Galante (1872) gives a rough idea of the rich historic, architectural and artistic stratifications of the Basilica, one of the most important of all Neapolitan monuments, which by Galante's time had fallen into cycles of neglect, "restoration" and public closure: "The ancient temple, which the Emperor erected to Antinous, was in the 4th century converted to



lo rifece dalle fondamenta, ne rivestì l'altare di lamine d'argento, e l'arricchì in gran copia di sacra suppellettile [...].

È una delle quattro primitive parrocchie di Napoli, ed estendeesene la cura dalla regione di Porto fino a Posillipo, comprendendo 14 Soccorsali».

Il complesso edilizio nei cui pressi sorse il tempio adrianeo era costituito da stanze circondate da un porticato e pavimentate con mosaici marmorei⁶, rinvenuti a circa 16 metri di profondità nel corso dei lavori eseguiti nel 1681⁷ e nel 1865⁸. Secondo il Capasso si trattava di un primo stanziamento della fratria degli Eunostidi, poi occupato da quella degli Antinoiti⁹. A tale complesso religioso potrebbero appartenere i pilastri monolitici di epoca romana, con ogni probabilità del II secolo d.C., tuttora presenti nell'area absidale, recanti sulla faccia posteriore degli incavi a taglio che potrebbero essere ammorsature per setti murari presenti in origine. Nel tempio di Adriano ad Efeso si rinviene lo stesso tipo di decorazioni con figure di animali, putti e foglie d'acanto, tipiche del periodo dell'arte romana dal I al II secolo d.C.¹⁰. Pure adrianeee risultano essere le due colonne di marmo cipollino con capitelli corinzi poste ai lati della tribuna absidata, su cui torneremo.

2. La Basilica cristiana e altomedievale

Nei secoli del Cristianesimo si rafforzò la presenza della chiesa romana a Napoli su quella di rito greco: come a Roma, anche qui erano quattro basiliche maggiori, fondate tra la fine del IV secolo e la metà del VI in luogo di antichi santuari pagani: sorsero così prima San Giorgio Maggiore, poi i Santi Apostoli e Santa Maria Maggiore, infine San Giovanni Maggiore.

Dalla *Chronica* scritta da Giovanni Villani verso il 1320 traiamo conferma che il tempio adrianeo fu trasformato in basilica cristiana per volontà di Costantino e della figlia Costanza quale ex voto e consacrato da papa Silvestro I nel 320; quindi il 15 marzo di ogni anno, proprio a partire dall'epoca costantiniana, cominciò a celebrarsi l'anniversario della fondazione della chiesa.

L'impianto del tempio pagano dovette essere in parte recuperato nella nuova Basilica. Così ancora il Villani: «in ne la quale chiesa si è dipinta la Image del Salvatore

the Christian cult by Constantine and his daughter Costanza, and dedicated to Saint John the Baptist and Saint Lucy. In the 6th century, Bishop Vincent VI of Naples rebuilt it from the foundations; he covered the altar in silver sheeting, and enriched it with great complement of sacred furnishings [...]. This is one of the four ancient parishes of Naples, which extends its care from the area of the port to as far as Posillipo, including 14 succursal Churches.”

The Hadrian temple complex consisted of rooms paved in marble mosaic, surrounded by a portico. The structure was observed at about 16 meters below surface during the works in 1681 and 1865. According to Capasso, the first buildings were raised as an outpost of the Greek brotherhood of Eunostos, and the site was then reoccupied by the priesthood of Antinous. The Roman religious complex may have been the origin of the two monolithic pilasters, likely from the 2nd century AD, still seen in the apsidal area. The backs of these pillars show cut-out hollows that could have been mortises for the insertion of partition walls. The Temple of Hadrian in Ephesus (Turkey) shows the same type of decorations, with figures of animals, cherubs and acanthus leaves, typical of Roman art of the 1st and 2nd centuries AD. Other Hadrian elements include the two columns in cipollino marble, with corinthian capitals, situated at the sides of the apsidal tribune. These columns are further discussed in the sections below.

2. The Christian and early medieval basilica

The Roman Church gained strength over the Greek rite in the first centuries of Christian Naples. As in Rome there were four major basilicas, founded between the late 4th and mid-6th centuries, all at the sites of antique pagan sanctuaries. The first was San Giorgio Maggiore, followed by the basilicas of the Santi Apostoli, Santa Maria Maggiore, and finally San Giovanni Maggiore.

The Chronica of around 1320, written by Giovanni Villani, confirms that the Hadrian temple was transformed as a Christian basilica at the order of Constantine and his daughter Costanza, as an ex voto. The church was consecrated by Pope Sylvester I in 320 AD; ever since then, the anniversary of the institution has been celebrated on March 15. The plan and furnishings of the pagan temple were partially maintained in the new

minazante, et terribile, si come deve parere al di del Iudicio, et come apparve al Popolo di Roma, à la Matre di tutte le Chiesie, cioè in S. Ioanne Latero, et de uno de li lati si è l'Altare della Imagine de S. Lucia, ad ciò che sia manifesto à ogni persona che in la dicta Chiesa, così è lo titolo di Sancta Lucia, come de San Ioanni, et come è di San Ioanni, così è de Sancta Lucia»¹¹.

La tesi del Pontano, secondo cui la Basilica fu eretta sul primitivo tempio dedicato ad Antinoo, inizialmente negata da alcuni autori, è suffragata da alcune testimonianze archeologiche ritrovate nella chiesa: esse inducono a ritenere che, poco dopo l'editto del 313, con il quale Costantino concesse ai cristiani il diritto di professare la propria religione, l'antico tempio pagano fu «consacrato con la sola aggiunta degli elementi e simboli cristiani»¹². Tali reperti, accuratamente descritti dal Borrelli¹³, consistono in «due croci con le quattro estremità allargate e in forma decussata, sommariamente scolpite su due lastre di marmo fissate, verso la fine dell'800, alle basi delle due antiche colonne di cipollino poste a destra e a sinistra della tribuna. La loro particolare forma è conosciuta attraverso le immagini dell'arte catacombale: i popoli antichi l'hanno avuto quale segno di salute, volendo rappresentare una stella. Simbolo, questo, di evidente pertinenza ai primi secoli del cristianesimo, oltre che per i caratteri plastici». Altro elemento recuperato è un frammento di acquasantiera ottenuta da un capitello corinzio scalpellato, ora sito nella cripta della Confraternita dei LXVI Sacerdoti.

Ma, ancora secondo Borrelli¹⁴, il reperto determinante che pone una netta distinzione tra la primitiva basilica pagana cristianizzata e quella voluta dal vescovo Vincenzo è costituito dalla targa di consacrazione del tempio a San Giovanni Battista precursore di Cristo, nella quale «contemporaneamente si invoca l'Altissimo a protezione di Parthenope, la Dea Madre, affinché ad essa e alla fratellanza cristiana sia concesso un fausto avvenire». Come vedremo la targa, «ottenuta da un antico marmo in loco», costituirà il paliotto del primitivo altare cristiano, che andrà a sostituire l'ara sacrificale posta al centro della tribuna.

L'impianto della chiesa attuale ci fa comprendere quale fosse quello, sostanzialmente immutato, della basilica costantiniana, a tre navate, di cui quella centrale più ampia, divise da file di colonne di spoglio con arcate superiori, e con un'abside semicircolare ad ovest, recante con ogni probabilità un catino rivestito da mosaici, come del resto

Basilica. As Villani comments: "In this Church there was painted the Image of the Savior, menacing and terrible, as he must appear to us on the Day of Judgment, and as he appears to the People of Rome in the Mother of all the Churches, meaning in Saint John Lateran; and to one side is the Altar of the Image of Saint Lucy, manifest to every person present in this Church; and the title is to Saint Lucy, and also to Saint John; and as the Church is of Saint John, so it is also of Saint Lucy".

Subsequent scholars rejected Pontano's early argument that the Basilica was erected over the primitive temple of Antinous. However, Pontano has since been supported by archeological evidence recovered inside the church. This evidence leads us to believe that not long after the Constantinian edict of 313 on freedom of Christian worship, the ancient temple was "consecrated with the simple addition of Christian elements and symbols". The specific evidence supporting this is described by Borrelli, as: "two diagonal crosses, each with the four extremities enlarged, summarily sculpted on two marble panels, fixed towards the end of the 1800s at the bases of two ancient cipollino marble columns situated to the right and left of the tribune. The specific form of these items is familiar from the art of the catacombs, where the antique peoples had used the diagonal cross as a sign of health, with the intention of representing a star. The items found, apart from the evidence of their sculptural character, clearly pertain to the first centuries of Christianity." Another significant artifact is a fragment of holy-water font, improvised from a corinthian capital, now seen in the crypt of the Confraternity of the Sixty-Six Priests.

But again citing Borrelli, there is a further artifact conclusively indicating the transition from the Christianized pagan basilica to the new one prepared at the behest of Archbishop Vincent. This is a tablet consecrating the temple to Saint John the Baptist, precursor of Christ, which, at the same time, "calls on the Almighty to protect Parthenope, the Dea Madre, so that a blessed future would be conceded to the Christian brotherhood." As we will see, the tablet was "obtained from an ancient marble, on site", and was used as the frontal of the primitive Christian altar positioned at the center of the tribune, substituting the earlier sacrificial altar.

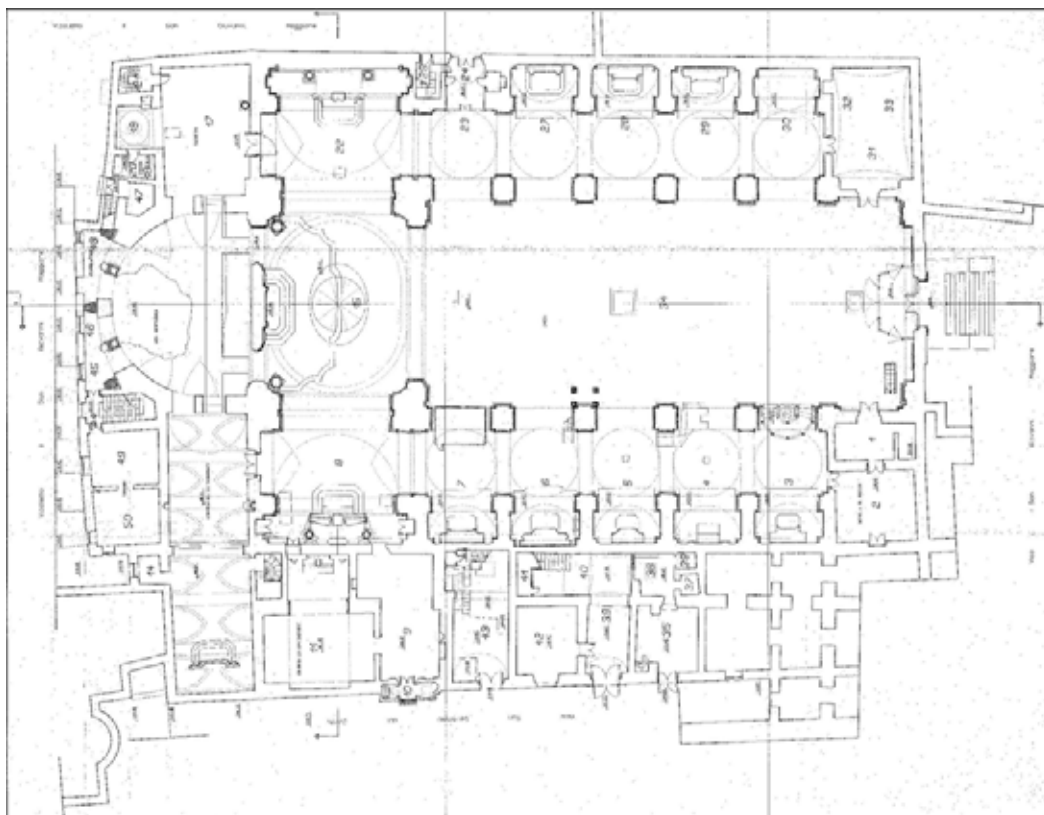
The floor-plan of the current church assists in reconstructing the appearance of the Vincentian church, which remained essentially unchanged from that of the

le fasce superiori delle navate. Nell'abside i quattro passaggi arcuati, divisi tra loro dai pilastri ornati, mostrano una struttura muraria anch'essa simile a quella di altre basiliche romane di epoca tardo-imperiale.

Ulteriori importanti testimonianze sono costituite da quattro frammenti di epigrafi marmoree che, benché ritrovate nella chiesa, potrebbero anche provenire da altri luoghi. Il primo, rinvenuto nel 1873 e oggi murato nella nuova sagrestia, reca una scritta in greco riportata dal Galante¹⁵: ΟΣ ΓΕΡΜ / ΥΤΟΚΡΑΤ / Σ ΤΟ Δ ΚΤ.

I caratteri epigrafici sembrerebbero escludere una datazione più tarda della metà del II sec. d.C. Alla prima linea è possibile leggere Γερμ, che probabilmente sta per Γερμ[ανικός]. Il cognome *Germanicus* è comune a molti imperatori, tra cui Claudio, Nerone, Traiano, Caracalla e altri¹⁶. Borrelli ne desume «che per volontà di un *Cesare a cui fu dato il titolo di Germanico col IV Consolato* fu innalzato il tempio»¹⁷. In particolare secondo il Garrucci, che ipotizza un'integrazione della scritta, la fondazione del tempio

20. Pianta del pianterreno della Basilica (Soprint. Generale Interventi Post-sismici Campania e Basilicata)



pagano sarebbe attribuibile a Tiberio¹⁸. Il secondo frammento, del quale non esiste nessuna trascrizione, era fissato alla base della colonna in marmo cipollino posta a sinistra dell'altare maggiore. Il terzo, oggi in deposito presso il Museo Nazionale di San Martino, è un blocco di travertino fratto a sinistra, in alto a destra e sul retro, databile tra la metà del III secolo a.C. e l'inizio del II a.C.. Rinvenuto nel 1874, esso fu reimpiegato sotto la colonna a sinistra dell'altare maggiore e nel 1967 era ancora poggiato sulla balaustra della prima cappella a sinistra. Nella prima linea appare il patronimico del dedicante, Μάμαρχος, che ricorre anche in altre epigrafi napoletane¹⁹. Alla seconda linea si legge [H]ρακλει ανέθηκαν, ossia

21. Frammenti di epigrafi nella Basilica.

22. Frammento di epigrafe, succorpo della Congrega dei Bianchi (da *Iscrizioni greche d'Italia* 1990).

23. Frammento di epigrafe da San Giovanni Maggiore. Napoli, Museo Nazionale di San Martino (da *Iscrizioni greche d'Italia* 1990).



typical Constantinian basilica. The original structure was in three naves divided by undecorated columns, supporting arches, with the central nave as the largest. To the west was a semicircular apse, in all probability supporting a hemispherical vault. Both the vault and the upper fascias of the nave would have been covered in mosaics. The four arched “passages” of the apse wall, divided by ornate pilasters, again show masonry similar to that of the other Roman basilicas of the Late Imperial era.

Other important testimony is offered by four fragmentary epigraphs in marble, which were found inside the church but could originate from other places. The first, found in 1873 and now walled into the new sacristy, bears Greek writing recorded by Galante as: ΟΣ ΓΕΡΜ/ΥΤΟΚΡΑΤ/Σ ΤΟ Δ ΚΤ. The epigraphic characters would seem to exclude a date later than the mid-2nd century AD. In the first line we can read Γερμ, which probably stands for Γερμ[ανικός]. The patronym Germanicus was common to many emperors, including Claudius, Nero, Trajan, Caracalla and others. Borrelli interprets the epigraph as meaning “that the temple was raised at the behest of a Caesar given the title of Germanicus, in the 4th Consulate”. According to Garrucci, who hypothesizes a supplement to the epigraph, the founding of the pagan temple would be attributed to Tiberius. The second epigraphic fragment, from which there is no surviving transcription, was fixed at the base of the cipollino marble column situated to the left of the main altar. The third fragment is held in the National Museum of San Martino. It consists of a block of travertine truncated at the left, upper right and rear, dated between the mid-3rd and the beginning of the 2nd century BC. The piece was found in 1874, having been reused for the footing of the column to the left of the main altar; in 1967 it was still in the church, resting on the baluster of the first chapel



24. Napoli, San Giorgio Maggiore. Veduta dell'abside (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).

25. Napoli, San Gennaro extramoenia. Veduta dell'abside (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).



«attribuirono (dedicarono) a Eracle», che potrebbe ricordare l'edificazione di un tempio dedicato ad Ercole «fatta da un tale figlio di Mammarco e dai suoi figliuoli»²⁰. Il culto di Heracles è attestato a Napoli anche da un'epigrafe latina rinvenuta presso via Anticaglia e databile alla seconda metà del I sec. d.C.²¹.

Il quarto frammento è costituito da una grossa lastra marmorea databile forse alla seconda metà del I sec. d.C., rinvenuta «inter rudera» e attualmente murata in un ambiente sottostante la chiesa nel succorpo della congrega del SS. Sacramento, con ingresso dal vico Il San Giovanni Maggiore. Alla terza linea vi si legge *αποκατας*, che potrebbe stare per *αποκατας [τήσας - -]*, ossia «avendo restaurato» e potrebbe alludere ai restauri promossi da Tito, che sono da collegare ai terremoti che precedettero l'eruzione del 79 d.C.²². Secondo il Gagliardi l'epigrafe è riferita ad «un Augusto che venne a Napoli a presiedere i giochi ginnastici»²³.

I rinvenimenti più importanti, tuttavia, risalgono al 1876, quando la tribuna fu liberata dalle plurisecolari stratificazioni e fu allora identificata come parte originale della basilica vincenziana. Secondo il Borrelli la struttura, per schema compositivo e tecniche costruttive, risale invece al II sec. d.C. e probabilmente faceva parte di un tempio dedicato a due divinità, con due tribune forate da arcate, circondate da deambulatori semianulari, e con ingresso posto al centro del lato lungo. Come osserva lo studioso, «lo schema della tribuna forata con deambulatorio, realizzato a Napoli in S. Giorgio Maggiore nel IV sec. [e poi in S. Gennaro extramœnia] e a Roma in S. Maria Maggiore (432-440), proviene dall'originale tribuna della basilica di Settimio Severo, in Leptis Magna, realizzata tra il 210 ed il 216 d.C., [...] trasformata in basilica cristiana subito dopo l'editto di Costantino. Le analogie tra la tribuna di Leptis Magna e quella di San Giovanni Maggiore sono perfette: la prima appare composta da archi in muratura sorreggenti un catino absidale; sul fronte si notano due pilastri monolitici, in marmo, recanti sulle due facce visibili (le altre due sono incassate nella muratura) elementi decorativi in riferimento alla dedizione del tempio al dio Bacco, "pervasi da cima a fondo di rami intrecciati a figure, ornati di girari d'acanto retti da Ninfe". Al centro della tribuna si elevano due enormi colonne unite da un monco architrave e su di esse il simulacro del nume. Tutto intorno decora la tribuna una serie di colonne anch'esse legate alla muratura da un monco architrave. Dal lato

to the left. The first line shows the patronym of the person dedicating the epigraph, Μάμαρχος – a name found in other Neapolitan epigraphs. The second line reads [H] ρακλει ανέθηκαν, or “they dedicate it to Heracles”, which could indicate a temple dedicated to Hercules, “built by a son of Mammarco and his children”. The cult of Heracles at Naples is also known from another epigraph, in Latin, recovered near Via Anticaglia and dated to the second half of the 1st century AD.

The fourth fragment consists a large marble panel tentatively dated to the second half of the 1st century AD, discovered “inter rudera” and currently walled into the crypt below the Chapel of the Santissimo Sacramento. In the third line we read αποκατας, possibly short for αποκατας [τήσας - -], meaning “having restored”. This could refer to restorations sponsored by Titus, following the earthquakes preceding the eruption of Vesuvius in 79 AD. According to Gagliardi, the epigraph refers to “an Augustus who came to Naples to preside over gymnastic games”.

The most important archaeological evidence was recovered in 1876, when the tribune was freed of its multi-century stratifications and was thus identified as part of the original 6th century basilica of Archbishop Vincent. However according to Borrelli, the

26. Leptis Magna, basilica severiana. Veduta dell'abside (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).



layout and building techniques instead date to the 2nd century AD. What we now see was probably part of a temple dedicated to two divinities, with two tribunes backed by series of arches and surrounded by semicircular ambulatories, having the entrance at the center of the long side. As Borrelli observes: “The system of the arched tribune with ambulatory, developed at Naples in San Giorgio Maggiore in the 4th century (and then in San Gennaro extra-mœnia and in Rome at Santa Maria Maggiore, 432-440), derives from the original tribune of the Basilica of Septimius Severus in



27. Frammento preromanico alla base della colonna a sinistra dell'abside.

28. Colonna a destra dell'abside.

29. Dettaglio del capitello corinzio romano del II sec. d.C. e del monogramma del Vescovo Vincenzo.



opposto, nel senso diametricale, si apriva un'altra tribuna, simile alla precedente, dedicata ad Ercole»²⁴. Si tratta dunque di un modello di tribuna che ampiamente dovette influenzare la successiva diffusione in ambito benedettino e cluniacense, in cui lo schema si arricchì, come è noto, delle cappelle radiali.

Nella tribuna di San Giovanni Maggiore si nota il medesimo impianto e in più nell'abside sono i due citati pilastri, a due facce viste, in origine posti all'ingresso della tribuna, la cui plastica denuncia chiaramente l'appartenenza ad opere del II sec. d.C.²⁵. Inoltre va segnalata anche qui la presenza delle due enormi colonne di cipollino, sormontate da capitelli corinzi, con il particolare dei monchi architravi (poi riadattati dal vescovo Vincenzo) che le fissano al muro, come in molte architetture romane della stessa epoca. Borrelli segnala che in San Giovanni dovevano esistere altre due colonne di cipollino, poi perdute, nonché altri due pilastri monolitici, fatti trasformare dal vescovo Vincenzo. Lo stesso autore aggiunge la considerazione che in simili templi pagani, a due tribune, l'ingresso era solitamente ubicato sul lato lungo, corrispondente a quella che oggi è la porta secondaria di accesso alla chiesa: l'analogia composizione d'insieme, nonché la fattura dei particolari, suggerirebbe quindi un

inevitabile legame tra i due monumenti, anche per il fatto che, come il tempio severiano era dedicato a due divinità, anche per quello napoletano alla dedizione ad Antinoo riportata dalle fonti tradizionali le testimonianze documentarie aggiungono, come abbiamo visto, quella ad Ercole²⁶.

Seguiamo ancora l'appassionata descrizione di Borrelli: «I due pilastri monolitici di marmo pario, a base quadrata del lato di cm. 56 ed alti cm. 400, presentano solo su due lati una ricca e complessa decorazione a forte volume inquadrata da cornici. L'ornato si

Leptis Magna, built between 210 and 216 AD, [...], transformed as a Christian basilica immediately after Constantine's edict. There is perfect similarity between the tribune of Leptis Magna and that of San Giovanni Maggiore: the first is composed of masonry arches supporting an apsidal hemispheric vault; at the front we note two monolithic pilasters in marble, with two visible faces (the other two being embedded in the masonry). These show decorative elements referring to the dedication of the temple to the god Bacchus, 'pervaded from top to bottom by intertwined branches and figures, ornamented with acanthus borne by nymphs.' At the center of the tribune rise two enormous columns, united by a truncated architrave.

On this stood the representation of the deity. All around, the tribune was decorated by a series of columns, which were again linked to the exterior wall by truncated architraves. Another similar tribune dedicated to Hercules was built directly opposite, facing the first one". This was a structural model that had substantial influence on building styles in Benedictine and Cluniac contexts, where the scheme of the colonnaded tribune was enriched with the addition of radial chapels.

The tribune at San Giovanni Maggiore shows the same plan as that of Leptis Magna. In the apse there are also the two pilasters, with two faces visible, which were originally situated at the entrance to the tribune. The sculpting of these clearly shows their affinity with the works of the 2nd century AD. In addition, we should also note the presence of the two enormous columns in cipollino marble (later reused by Bishop Vincent), topped by Corinthian capitals, with the detail of truncated architraves that attach them to the wall, as in many Roman structures of this period. Borrelli notes that in San Giovanni there must have been two other columns in cipollino, later lost, as well as two other monolithic pilasters, which were transformed by Bishop Vincent. The same author adds the consideration that in similar pagan temples with two tribunes, the entrance was usually placed on the long side, corresponding to what is today the secondary door to the church. The similar overall composition of the two monuments, as well as the design of the details, would thus suggest an obvious link between the Neapolitan and Leptis Magna monuments. This link is reinforced by the fact that just as the Severian temple was dedicated to two divinities, so the Neapolitan one, according to traditional sources, was dedicated to Antinous, while the documentary

svolge sul tema dei girari d'acanto, fitti e a forte intaglio, il cui risultato è quello di una scultura chiaroscurata ottenuta mediante la trapanatura di lunghi solchi nelle nervature fogliacee, ove il tutto tende a un effetto illusionistico. Così come del resto si riscontra non solo nel Sarcofago Ludovisi (Museo Archeologico di Roma) realizzato tra il 235-238 d.C., ma in tutta la scultura romana di questo periodo. Il repertorio decorativo sembra essere desunto direttamente da quello di Leptis Magna, tanto è evidente il rapporto figurato. Qui, come lì, dalle corolle dell'acanto fuoriescono elementi desunti dal mondo animale: protomi di cavalli, leoni e leonesse; mentre i putti, con alucce, coperti da pelli ferine e caprine, fanno parte dell'iconografia funebre del rito di Bacco, non volendo naturalmente significare il senso della morte (vedi l'urna di L. Lucillo Felice nel M. Capitolino) ma avendo riferimento, solo, con i misteri bacchici. Esaminati i fatti, e notato che le due decorazioni iniziano con la figura dell'aquila imperiale, non appare improbabile che una simile simbologia (già di per sé facente parte del repertorio dell'arte funeraria romana del I e II sec. d.C.) volesse proprio indicare la morte "insidiosa del giovane Antinoo", sia pure presentata a circa cinquanta anni di distanza»²⁷.



30. Veduta della crociera e dell'abside.

Nella chiesa di San Giovanni Battista a Chiaiano, grancia di San Giovanni Maggiore, si conserva dal 1575 uno dei grandi capitelli in marmo pario che sorreggevano la pseudo-cupola fatta erigere dal vescovo Vincenzo nella Basilica, con il relativo imoscapo della colonna, sul quale era stato inciso *H.S. A.D. 1575*, poi trasformato in fonte battesimale²⁸.

A sinistra dell'ingresso alla sede della Confraternita dei LXVI sacerdoti si vedono due lapidi sovrapposte, ivi murate nel 1689. Quella superiore era ubicata in precedenza presso l'ingresso all'antica



31-32. Particolari dell'abside.

sources add the dedication to Hercules. We return to Borrelli's enthusiastic description: "The two monolithic Paros marble pilasters, of 56 cm. per side at the squared base, and 400 cm in height, show only two sides of a rich and complex decoration of strongly volumetric character, framed by slender borders. The decoration evolves in a theme of dense, strongly carved acanthus tendrils; the result is a sculptural chiaroscuro, obtained by drilling out the long grooves of the leaf veins, with the whole creating an illusionistic effect. The work shows characteristics common to the Ludovisi Sarcophagus (Archaeological Museum of Rome), produced in 235-238 AD, but also

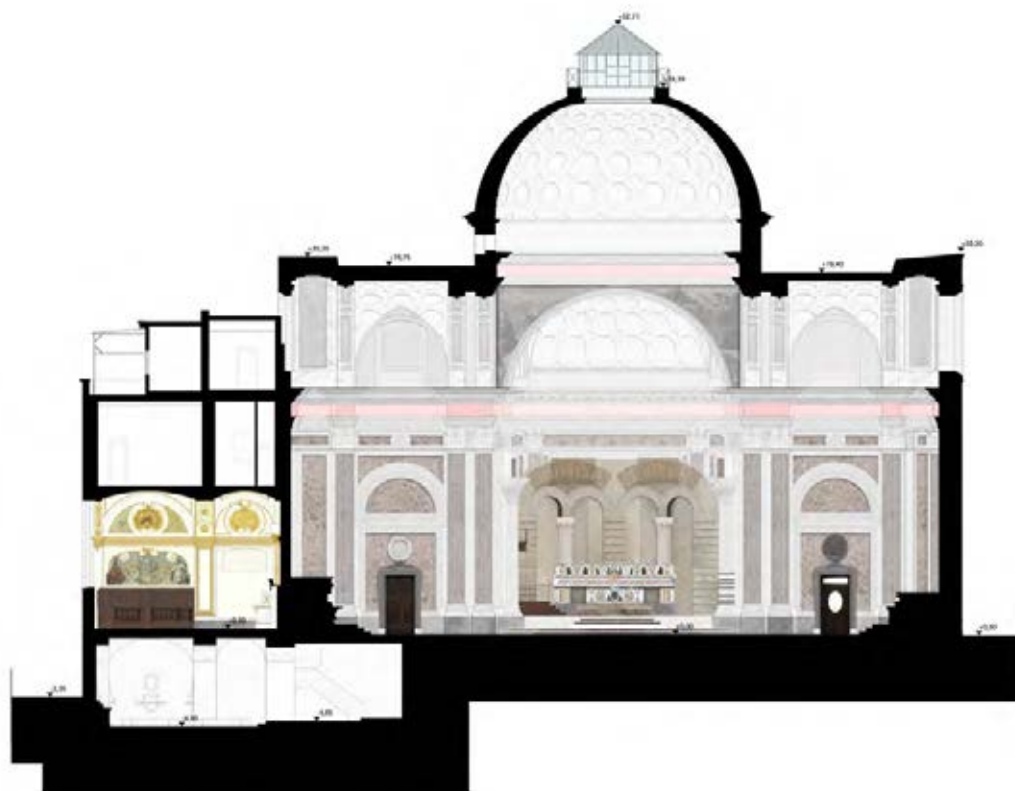
to all Roman sculpture of this period. The decorative repertoire seems directly derived from that of Leptis Magna, given the exceptionally strong figurative relationships. Here as in the Severian temple, elements derived from the animal world emerge from the acanthus corollas: horse, lion and lioness protomes. Winged cherubs, clad in feral or goat hair, pertain to the funeral iconography of Bacchus (obviously not referring to the aspect of death, but rather to the mysteries of the Bacchian rite; see the L. Lucillo Felice urn in the Capitoline Museums). Noting these iconographic contents, and the fact that the decorations begin with the figure of the imperial eagle, it seems possible that such symbolism (which was already part of the Roman funerary repertoire of the 1st and 2nd centuries AD) was precisely intended to indicate the 'insidious death of the young Antoniou', although at this point presented 50 years later".

Since 1575, the Church of San Giovanni Battista at Chiaiano (formerly a grange of San Giovanni Maggiore), has held one of the great capitals in Paros marble which supported the pseudo-cupola erected by Bishop Vincent in Basilica San Giovanni.

cappella della Croce «ove già si trovava nel 1580 quando nella visita del Cardinale di Capua se ne fa menzione unitamente all'antico Crocefisso romano [...] e si dichiara che ha lettere di piombo»²⁹; essa fu ritenuta dal Pontano un frammento dell'antica tomba della sirena Partenope³⁰. Tale frammento, come si apprende dalla seconda lapide, pure apposta nel 1689³¹, era stato riutilizzato in occasione della fondazione della basilica paleocristiana, probabilmente all'interno del paliotto dell'altare maggiore. Tradizionalmente il testo è stato interpretato come la consacrazione della chiesa da parte del vescovo Vincenzo³² e ripetuto in tutte le successive pubblicazioni riguardanti la Basilica³³, «senza peraltro chiarire quale fosse il rapporto tra Parthenope (dea pagana), l'Altissimo e San Giovanni Battista»³⁴. Al Borrelli, che contesta tale interpretazione, ritenendo piuttosto la lapide risalente alla basilica costantiniana,

si deve un'accurata analisi del reperto, che per una più completa ispezione fu anche temporaneamente rimosso dalla sua sede, nella «convinzione che la parte postica recasse antichi segni inediti»; ma si accertò che la lastra era stata segata per tutto il suo spessore e che quindi tali segni, qualora fossero mai esistiti, erano definitivamente scomparsi. Sul recto il marmo recava originariamente un elemento prezioso infisso nella croce e la scritta in caratteri di piombo; le lettere SCS e IAN, pure in piombo, alla fine del Seicento furono sostituite da altre in similoro. Secondo lo stesso studioso, la consacrazione non fu un atto ufficiale della Chiesa, ma piuttosto della comunità cristiana locale e il termine *Parthenope* va tradotto come *madre protettrice dei suoi figli*: «La lapide inizia

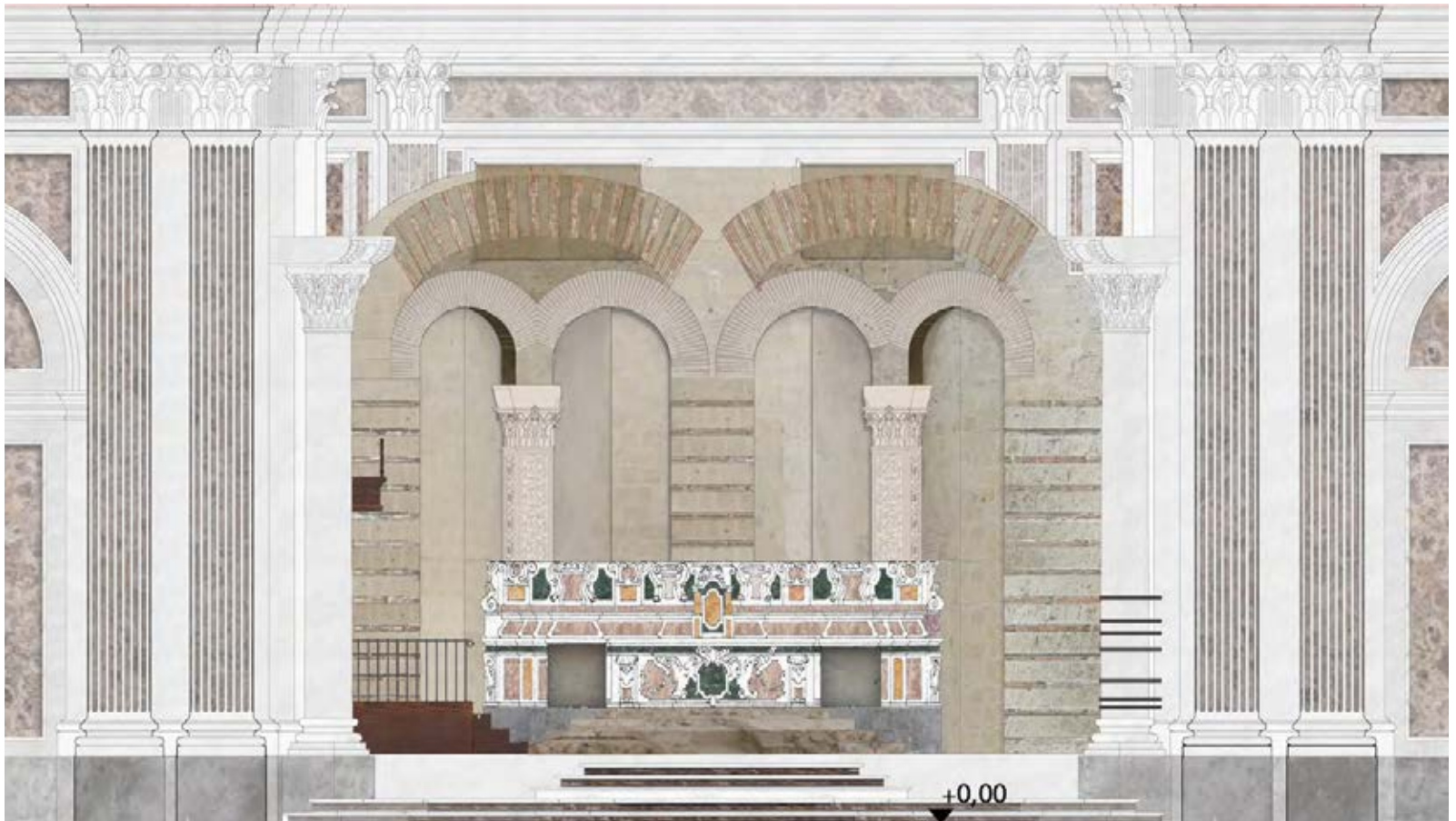
33. Sezione trasversale (rilievo prof. F. Fascia, rielab. ing. S. Manzo).



The imoscapus of the capital, which is transformed as a baptismal font, bears the inscription H.S. A.D. 1575.

To the left of the entrance to the Chapel of the Sixty-Six Priests, there are two superimposed tablets, both mortared into the wall in 1689. Prior to its insertion here, the upper tablet was situated at the entrance to the ancient Chapel of the Cross “where it was still found in 1580, when it attracted attention during the visit of the Cardinal of Capua, as did the ancient Roman Cross [...], and it was said that it had letters in lead.”. Pontano considered this piece a fragment of the ancient tomb of the siren Parthenope. As the second tablet indicates, this first epigraph was reused at the founding of the paleo-Christian basilica, probably as part of the main altar frontal. The text was traditionally interpreted as referring to the consecration of the church

34. Prospetto dell'abside (rilievo prof. F. Fascia, rielab. ing. S. Manzo).



con un piccolo segno di croce, esso ha il significato di “tau” (salute) presso gli ebrei, e tale appare presso i cristiani [...]. Il segno è seguito da OMNIGENUMREXALTOR/*Creatore di tutte le cose, Altissimo*; nel rigo sottostante si legge: PARTHENOPEM TEGE FAUST *Parthenope proteggi faustamente*. Al centro tra SCS e IAN [Ioannes] vi è la croce greca; è questo l’atto di dedicazione della chiesa a San Giovanni Battista»³⁵.

Secondo l’episcografo del IX secolo Giovanni Diacono³⁶ la trasformazione dell’originario tempio adrianeo nella quarta basilica della città, come pure la costruzione del battistero di San Giovanni in Fonte in Santa Restituta, si devono al vescovo Vincenzo, che resse la cattedra di Napoli dal 558 al 581, ma che non risulta tra i santi del Calendario marmoreo, di cui più innanzi diremo. La notizia è confermata dal Mallardo³⁷, il quale ritiene però «favolosi» sia il racconto della *Chronica di Parthenope* del Villani, sia lo strumento redatto dal «credulo notaio» Ruggiero Pappansogna nel 1409, ossia la *Cronaca di San Giovanni Maggiore*, che ad essa si attiene: «L’origine vera della chiesa ce l’ha tramandata il nostro Liber Pontificalis: “Vincentius, episcopus sedit annos XXIII. Hic fecit praefulgidam basilicam ad nomen beatissimi praecursoris Iohannis Baptistae quem amplis aedificiis in gyro distinxit. Fecit et altare, quem cum columnis et cybori desuper investivit argento. Fecit fara argentea et arcus quattuor investitos argento”»³⁸. Dunque si trattava di una struttura tipicamente bizantina, risplendente di mosaici e di argenti, coronata di cupole e rivestita di marmi, dalla spazialità e luminosità eccezionali, le cui navate minori immettevano direttamente, attraverso due archi, nel deambulatorio voltato a botte concentrico all’abside e contiguo al retrostante giardino. Ma la struttura dei quattro fornic centrali, formata da pianelle romane legate da malta senza filari di blocchi di tufo, farebbe pensare piuttosto a un intervento successivo, in epoca pressoché coeva a quella del campanile della Pietrasanta (XI secolo). I fornic sono divisi dai pilastri di spoglio, binati verso l’interno con colonne scanalate del II secolo d.C., attraverso un breve architrave con funzione di pulvino. Il pilastro centrale era decorato con un’insegna e un labaro costantiniano, ancora visibili quando li descrive il d’Engenio agli inizi del Seicento³⁹; innanzi ad esso doveva essere la cattedra episcopale, che il Galante nel 1870 identifica nel «sasso molto grande e comodo da sedersi due persone», all’epoca ancora presente nel vano a destra della porta piccola⁴⁰. Gli archi della tribuna si aprivano dunque verso il deambulatorio, coperto da



35. Epigrafi presso l'ingresso della Congrega dei LXVI Sacerdoti. Quella nella parte alta (cm. 75x80x20) potrebbe essere un frammento dell'altare proto-cristiano risalente all'inizio del sec. IV.

36. A. Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae...*, 1629, particolare della legenda con lo schema dell'epigrafe. Nella didascalia si afferma che il "quadro di marmo" è una reliquia del sepolcro di Partenope.

by Bishop Vincent, a view repeated in all subsequent publications concerning the church. However, from those who took this view, "there was never any clarification of the potential relationship between Parthenope (the pagan dea), the Almighty, and Saint John the Baptist".

Borrelli disputed the traditional interpretation, instead considering that the tablet dated to the Constantinian basilica, and arranged for the temporarily removal of the piece from the wall for complete analysis, "in the conviction that the reverse side would show previously unknown evidence." However it was discovered that the panel had been sawn through and the rear completely removed, so that whatever evidence may have existed was definitively lost. The front originally had semi-precious stone inserted in the cross, and the epigraph formed in lead characters. The letters SCS and IAN, which were also originally in lead, were substituted with new letters in bronze. According to Borrelli, the consecration was not an official act of the Church, but instead of the local Christian community, and the term Parthenope should be understood as Mother protector of her children. "The stone begins with a small sign of the cross, which to the Hebrew people signified "tau" (health), and which then reappeared among the Christians [...]. The sign of the cross is followed by OMNIGENUMREXALTOR/Creator of all things; Almighty. In the next line we read: PARTENOPEM TEGE FAUST/Parthenope blessedly protects. At the center are the letters SCS and IAN [John], with the Greek cross between: this is the act of dedication of the Church of Saint John the Baptist."

According to the 9th century chronicler, Giovanni Diacono, the transformation of the original Hadrian temple as the fourth Neapolitan basilica, along with the construction of the Baptistery of San Giovanni in Fonte, at the Basilica of Santa Restituta, were both at the behest of Bishop Vincent. Vincent directed the Naples Cathedral from 558 to 581, although he does not appear in the list of bishops inscribed in the "marble calendar" of Naples (a fact we return to below). Mallardo confirms the attribution to Vincent, while at the same time dismissing Villani's account of the *Chronica di Parthenope* as a "confabulation", as well as Ruggiero Pappansogna's 1409 *Cronaca di San Giovanni Maggiore*, which adheres to Villani's account. Mallardo dismisses the latter as the work of a "gullible notary", and considers that: "The true origin of

una volta a botte su pilastri e colonne, la cui architettura sembra riecheggiata nell'*Adorazione dei Magi* attribuita a Girolamo da Salerno e un tempo ubicata nella quarta cappella di destra.

Al centro del 'santuario' (ossia l'attuale transetto) della basilica vincenziana fu posto il nuovo altare, mentre quello primitivo fu conservato nell'originaria posizione, in alto al centro della tribuna, esposto all'adorazione dei fedeli attraverso le grate di separazione dal deambulatorio, che consentivano ai fedeli di ricevere l'Eucaristia e di venerare le reliquie presenti nel vano absidale⁴¹. Tale impianto con due altari fu rispettato anche con la realizzazione del nuovo altare settecentesco, trasferito, come si vedrà, nella tribuna solo dopo il 1870⁴².

Nel 1988 furono eseguiti scavi innanzi all'altare, che hanno posto in luce un battuto di lapillo, databile al VI secolo d.C. con rivestimento in *opus sectile*.

Inoltre a partire dal 1994 sono emersi nei locali di palazzo Giusso resti di pavimentazione stradale di epoca medievale, parte della *strictula San Iohannis Maioris* citata negli

37. Uno dei pilastri monolitici di epoca romana presenti nell'abside.

38. Resti della pavimentazione in opus sectile nell'abside.



the church has been recorded for us in our Liber Pontificalis: ‘Vincentius, episcopus sedit annos XXIII. Hic fecit praefulgidam basilicam ad nomen beatissimi praecursoris Iohannis Baptistae quem amplis aedificiis in gyro distinxit. Fecit et altare, quem cum columnis et cybori desuper investivit argento. Fecit fara argentea et arcus quattuor investitos argento’.

The Vincentian basilica was thus a typically byzantine structure: shining with mosaics and silver; crowned by domes and covered in marbles; of exceptional spaciousness and luminosity; with the two lateral naves leading via two arches into the barrel-vaulted ambulatory; and the ambulatory encircling the apse and concentric to the garden to the rear. However the structure of the four central niches, constructed using Roman bricks and mortar, without use of tuff blocks, suggests a later intervention, almost coeval to the works for the 11th century bell tower. The niches are separated by the salvaged pilasters (discussed above), joined on the inner sides with channeled columns from the 2nd century AD; this is accomplished by means of short architraves, which also serves as the “dosseret” bases for the arches. The central pilaster was decorated with a Constantinian monogram and labarum, which were still visible when described by Engenio in the first years of the 1600s. In front of this there would have been the episcopal throne, which Galante identified in 1870 as a “very large stone, comfortable for the seating of two persons”, which at that time was still present in the space to the right of the smaller entrance.

The arches of the tribune opened into the ambulatory, which had a barrel vault roof supported on columns and pilasters. The painting of the Adoration of the Magi, attributed to Girolamo da Salerno and at one time situated in the fourth chapel on the right, seems to echo this type of structure.

The Vincentian altar was placed at the center of the Basilica “sanctuary” (now the location of the Basilica transept), while the antique one was conserved in its original position at the center of the raised tribune, exposed for the adoration of the faithful through grates separating the tribune from the ambulatory. This arrangement permitted the faithful to receive the Eucharist from the priests within the tribune, and to venerate the reliquaries present in the apsidal space. As we will see, this arrangement of two altars continued with the installation of the 17th



39. Giovanni Carafa duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750-75, particolare.

40. Colonna di spoglio nell'attuale sagrestia, sec. VI.



antichi documenti, che faceva parte dei tortuosi percorsi che scendevano dal nucleo antico verso la spiaggia: la *strictula* passava alle spalle della chiesa, tra gli orti attigui all'abside e il giardino di pertinenza del palazzo, ancora ben visibili nella pianta del duca di Noja (1750-75)⁴³.

Alla quarta basilica napoletana era dunque affidata la cura della vastissima giurisdizione che si estendeva dal limite dell'antica murazione greca di Mezzocannone fino a Posillipo, ai confini con la diocesi di Pozzuoli. Il luogo era ancora periferico, in quanto sito a immediato ridosso della cinta muraria, di cui erano presenti in loco i grandi blocchi parallelepipedi appartenenti ad una torre detta «Mastia», parte delle mura del IV secolo a.C.⁴⁴.

Il vescovo volle dare alla nuova struttura un carattere bizantino, specie nelle decorazioni, oltre a decidere di riutilizzare molti elementi di spoglio della precedente costruzione, con una continuità tipica del rinvio simbolico all'originaria sacralità del luogo. L'abside di San Giovanni è stata spesso paragonata a quella di San Giorgio Maggiore, del IV secolo; ma bisogna considerare piuttosto l'affinità di quest'ultima – prima dei rimaneggiamenti di età bizantina – con quella di San Gennaro extra moenia, presentando un tempo anch'essa solo due passaggi laterali, senza quelli centrali.

La decisione di riutilizzare in parte l'antico tempio pagano, verosimilmente già evangelizzato, è attestata dalla permanenza dell'impianto planimetrico e delle strutture di epoca imperiale.

L'altare vincenziano, sopraelevato di tre gradini, era sormontato da un baldacchino retto da quattro colonne di granito africano, una delle quali, coronata da un capitello bizantino, si trova attualmente nell'ambiente a destra dell'altare maggiore. Dagli archi del baldacchino, rivestiti di lamine d'argento sbalzato, pendevano grandi lampade a più becchi, anch'esse d'argento, dette «fara» nel documento citato dal Mallardo.

Nel paliotto dell'altare era probabilmente presente – oltre alla citata lapide con la scritta dedicatoria a Partenope – una lastra marmorea della quale si dirà più avanti, decorata con simboli allegorici, come la croce monogrammatica di Cristo, con ai lati due cigni simboleggianti le fenici, simbolo della vita eterna, che mordevano il serpente. Ai lati dell'altare erano gli stalli del coro e, innanzi ad esso, la linea di separazione dalla navata centrale era segnata da plutei sui quali, sotto il vescovo Giovanni IV, detto lo

century altar by Vaccaro (which was transferred to the tribune only after 1870). In 1988, excavations conducted in front of the altar revealed a subfloor of packed lapillus with paving in opus sectile, datable to the 6th century. In addition, renovation works inside Palazzo Giusso, starting in 1994, brought to light remains of paving from the medieval street known as the “strictula San Iohannis Maioris”. As described above, this was part of the system of winding routes descending from the antique city center towards the beach. The strictula passed behind the church, between the vegetable plots adjacent to the apse and grounds of the palazzo, all still visible in the map by the Duke of Noja (1750-75).

The “fourth Neapolitan basilica”, as we have noted, was responsible for the parochial care of a vast area that extended from the limits of the ancient Greek walls of the Mezzocannone up to Posillipo, where the Diocese of Pozzuoli began. At the time of the Vincentian Basilica the area was still peripheral, situated just beyond the city walls. In fact there were still massive cuboid blocks here, deriving from a tower called the Mastia which had been part of the original 4th-century BC walls.

Bishop Vincent clearly intended to give the new structure a Byzantine character, especially in the decorations, at the same time salvaging many elements from the preceding construction. This kind of practice was a typical reference to the original sacred character of such reused places. The apse of San Giovanni has often been compared to that of San Giorgio Maggiore, from the 4th century; however it would be more relevant to consider the affinity of San Giorgio Maggiore (prior to the Byzantine renovations) to San Gennaro extra-mœnia, both of which at one time presented only two lateral passages, without the central one.

The Vincentian altar stood at the top of three steps and was surmounted by a baldaquin supported on columns of African granite. One of the four columns, crowned with a byzantine capital, is currently found in the space to the right of the main altar.

The baldaquin was covered in silver sheet, worked in relief. From its arches hung large oil lamps with multiple wicks, also in silver, which Mallardo refers to as “fara”. Other than the dedicatory epigraph to Parthenope, as discussed above, the altar frontal probably contained a second marble panel decorated with allegorical



41. Frammento di pilastro proveniente dalla chiesa di San Giovanni Maggiore. Kaiser Friedrich Museum, Berlino (da M. Rotili 1969).

42. Pilastro mutilo proveniente dal napoletano (da M. Rotili 1969).

Scriba, intorno alla metà del IX secolo verrà inciso il Calendario marmoreo napoletano. L'unico ingresso alla chiesa doveva essere quello verso l'attuale piazza San Giovanni Maggiore, in quanto sul lato ove è oggi quello principale era ancora il forte salto di quota del canalone lungo il fossato delle mura greche; esso era forse preceduto da un protiro simile a quello preromanico dei Santi Martiri di Cimitile, che risale agli inizi dell'VIII secolo ed è il più antico d'Italia⁴⁵. L'ipotesi si fonda sulla probabile provenienza da San Giovanni Maggiore di un pilastro decorato con motivi floreali a palmette di gusto sassanide, già ritenuto del VI-VII secolo e attualmente custodito nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino⁴⁶. Il Volbach⁴⁷ affermò di aver ricevuto da un antiquario napoletano l'informazione concernente la provenienza del reperto, ponendolo per primo a confronto con i pilastri di Cimitile e avvertendo che «la decorazione orientale vi appare più chiara e più fresca perché le palmette si avvicinano assai alla decorazione più sviluppata dell'arte sassanide nel sesto secolo». Così in proposito il Rotili: «Giudizio, questo, sull'eleganza dell'ornamentazione, sempre valido, anche se la data sembra doversi spostare all'VIII secolo, tanto più che le sculture di Cimitile, che da tali modi traggono partito, sono state abbassate alla fine del IX o ai primi del X secolo»⁴⁸.

L'impianto planimetrico della Basilica era dunque a tre navate, con quella centrale di ampiezza corrispondente alla tribuna e le laterali terminanti direttamente nel deambulatorio semianulare attraverso archi ampi sei metri. Le navate erano separate da arcate sostenute da colonne, alcune delle quali potevano ancora vedersi nel 1584 nell'ambiente a destra dell'altare maggiore⁴⁹. Un'altra colonna incassata nel muro, sita a destra dell'odierno ingresso alla congrega del SS. Sacramento, segnava l'ingresso al deambulatorio; il suo livello, sottoposto all'attuale, indica la quota originaria del tempio paleocristiano⁵⁰.

Secondo Borrelli la chiesa vincenziana presentava una copertura a vela posta nella parte terminale della navata centrale, in corrispondenza della tribuna, e sorretta da quattro pilastri angolari con le due colonne di marmo cipollino oggi superstiti e altre due andate perdute: «Nel 1870 furono ritrovate nel loro posto d'origine, ma chiuse nella muratura verso il sec. XIV, due colonne di cipollino, a destra ed a sinistra della tribuna, sormontate da un monco architrave che le fissa a muro, nella fronte del quale, tra due stilizzate foglie di acanto, appare una corona d'alloro (il cui fermaglio



43. Colonna di età paleocristiana nella Congrega del Santissimo Sacramento.

44. Dettaglio del capitello.

symbols: the Chi-Rho christogram flanked by swans, symbolizing the phoenix or eternal life, with the swans in the act of biting the serpent.

To the sides of the altar were the choir stalls, and in front of these a line of marble screens establishing the separation from the central nave. On these, Bishop John IV, known as “the Scribe” had the Neapolitan marble calendar inscribed, around the mid-9th century.

The only entrance to the church would have been the one opening onto the current Piazza San Giovanni Maggiore; the current positioning of the main entrance would have been impossible, owing to the steep slope of the channel along the foot of the Greek wall. The doors may have been sheltered by a projecting entranceway, similar to the pre-Romanesque prothyra of the Church of the Santi Martiri in Cimitile, which dates to the 8th century and is the oldest example in Italy. This hypothesis is based on a pilaster decorated in palmette floral motifs, of Sassanid-Persian style, considered to originate from San Giovanni Maggiore. The pilaster is dated to the 6th-7th centuries, and is currently held at the Kaiser Friedrich Museum in Berlin. Volbach claimed that a Neapolitan antiquarian gave information indicating the provenance of the piece as San Giovanni, and also compares it to the pilasters at Cimitile. From this he reports that “the oriental decoration [on the Berlin column] is fresher and clearer, because the palmettes are closer to the more developed decoration of 6th century Sassanid art.” On the same question, Rotili comments: “The judgment based on the elegance of the ornamentation seems valid, although the date would have to be shifted to the 8th century; even more so since the Cimitile sculpted columns, derived from Sassanid styles, have been re-dated to the end of the 9th or beginning of the 10th centuries”.

With the establishment of the triple-nave Vincentian plan, the width of the central nave corresponded to the tribune and the lateral naves led directly into the semicircular ambulatory, through arches of six-meter width. The naves were separated by arches supported on columns, some of which could still be seen in 1584, in the area to the right of the main altar. Another column, now mortared into the wall on the right side of the entrance to the Confraternity of the Santissimo Sacramento, marked the entrance to the ambulatory; the level of this column, below the current church floor, indicates the original level of the paleo-Christian temple.



45. Antonio Lafréry (disegnatore ed editore), Stephan Du Pérac (incisore), *Quale e di quanta Importanza è Bellezza sia la nobile Cita di Napole in Italia*, 1566, particolare.

46. A. Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae...*, 1629, particolare.

è costituito dalla Croce) al centro del quale si nota composto in forma quadrata (di origine orientale) il monogramma del fondatore: VINCENTIUS EPISCOPUS; il significato tutto dell'emblema ci è parso: *a gloria di Gesù Cristo il Vescovo Vincenzo eresse*»⁵¹. Ma l'ipotesi del Borrelli riguardo alla copertura della crociera viene smentita dal Venditti, dovendosi piuttosto pensare che le due colonne reggessero l'arcone trionfale di passaggio dalla navata al catino absidale, come avviene anche in San Gennaro extra-moenia⁵².

Il vescovo fece costruire intorno alla Basilica edifici atti a formare una struttura abbaziale: Giovanni Diacono narra infatti che egli «*amplis aedificiis in gyro distinxit*», destinati, secondo il Villani, all'attività del clero e siti a sinistra dell'attuale ingresso principale. La cittadella si svolgeva tra via Mezzocannone e le ripide rampe di San Giovanni, chiuse alla sommità da un alto muro a strapiombo. La situazione è ancora ben visibile nella veduta di Lafréry-Du Pérac (1566), nonostante le nuove costruzioni quattro-cinquecentesche già presenti sul lato nord verso il largo (la cappella Pappacoda e il palazzo Sánchez), su via Mezzocannone e lungo via Sedile di Porto. Secondo Borrelli l'originaria insula abbaziale doveva raggiungere il confine con il vicolo San Geronimo delle Monache, seguendo il percorso dell'attuale via de Marinis e chiudendosi nel largo di San Giovanni. Nel corso del Seicento le edificazioni si infittiranno anche in elevato, come si evince dalle vedute di Baratta (1629) e di Stopendael (1653).

Il Mallardo⁵³ riferisce che le prime trasformazioni della Basilica si ebbero in epoca normanna, sotto l'arcidiacono Sergio Gaudenzio allorché, intorno al 1146, furono smontati gli antichi plutei sui quali era inciso il Calendario marmoreo, in disuso dalla fine dell'epoca bizantina: le lastre vennero quindi riutilizzate, come si vedrà, per incidere una nuova decorazione sul lato posteriore. Il catino absidale recava all'epoca un mosaico con il «*Salvatore minazante et terribile, si come deve parere al dì del ludicio, et come apparse al populo de Roma a la madre de tutte le chiese, cioè in San Ioanne Latero*»⁵⁴ di epoca però precedente al IX secolo⁵⁵ e ancora visibile quando lo descrive il Villani verso il 1320. Nel XII secolo sorse anche il campanile, posto tra il vicolo San Giovanni Maggiore e il palazzo dei Filomarino, con il basamento sull'antica torre *Mastia*, ancora visibile, sebbene in posizione distorta, nella veduta Lafréry-Du Pérac.

Agli inizi del Duecento, come narra il Capasso, fu realizzata la nuova facciata con il

According to Borrelli, the Vincentian church presented a cross-vault roof in the part at the end of the central nave, above the tribune, supported by four square pilasters, along with the two cipollino marble columns surviving to the present day, and two more that have since disappeared: "In 1870 two cipollino columns were found in their original locations to the right and left of the tribune, but since about the 14th century these had been mortared into the walls. Each was topped by a truncated architrave that fixed it to the wall; on the front of these, between two stylized acanthus leaves, was a crown of laurel leaves (with the binding of the wreath formed by a cross); at the centre of the cross, in a rectangular motif (of Oriental origin), was the monogram of the founder: VINCENTIUS EPISCOPUS. The meaning of the whole emblem seems to have been: To the glory of Jesus Christ, erected by Bishop Vincent".

But Borrelli's hypothesis on the cross-vaulted roof is rejected by Venditti, on the grounds that the two columns would have supported a triumphal arch between the nave and the apsidal hemisphere, as is also the case in San Gennaro extra-mœnia.

Around the Basilica, the bishop oversaw the construction of an abbey complex. As Giovanni Diacono narrates, Vincent "amplis aedificiis in gyro distinxit". According to Villani, the new buildings were intended for clerical activities, and were situated to the left of the current main entrance. The overall citadel area developed between Via Mezzocannone and the steep slope of the San Giovanni rampe, which arrived at a high wall at its summit. This situation was still clearly visible in the Dupérac-Lafréry view (1566), in spite of the new 15th-16th century buildings already present on the north side towards the largo (Pappacoda Chapel, Palazzo Sánchez), on Via Mezzocannone and along Via Sedile di Porto. According to Borrelli, the original abbey grounds would have been bounded by Vicolo San Geronimo delle Monache on one side, then by the route of the current Via de Marinis, terminating in Largo San Giovanni. Over the course of the 1600s, the buildings in the area also grew in height, as shown in the views by Baratta (1629) and Stopendael (1653).

Mallardo reports that the first transformations of the Vincentian basilica took place in the Norman era, under Archdeacon Sergio Gaudenzio, around 1146. At this time the ancient pluteo altar screens with the inscription of the Neapolitan calendar were removed, given that the calendar had been out of use since the end of the Byzantine.

corrispondente ingresso dalla gradinata sull'antico canalone. In tale periodo fu pure creato un ambone nel lato sinistro della navata centrale, sopraelevato di alcuni gradini e composto da tre balaustre con altorilievi: a differenza di Borrelli, il Bertaux e, poi, il Venditti datano l'opera alla metà del IX secolo, ritenendo le lastre coeve a quelle del celebre Calendario e facenti parte con esse di un'antica iconostasi o di una recinzione presbiteriale. Ne resta un frammento, un tempo posto tra la prima e la seconda cappella della navata laterale sinistra, che sarà esaminato più avanti.

3. Le trasformazioni della chiesa trecentesca

Nel XIV secolo officiavano nella basilica gli Ebdomadari e i Quarantisti lateranensi, che risiedevano nella contigua canonica, posta nel luogo ove sorgerà il palazzo Sánchez. Secondo la tradizione, l'abate dei Quarantisti offriva ogni anno all'Arcivescovo di Napoli quaranta pesci, che simboleggiavano l'antico 'ius piscandi' di San Giovanni Maggiore sul tratto di mare che bagnava il colle di Monterone⁵⁶.

Il 2 febbraio 1297 si svolse nella Basilica la cerimonia di investitura di Roberto d'Angiò quale duca di Calabria: San Giovanni Maggiore era dunque la più importante delle chiese napoletane, non essendo ancora completata la nuova Cattedrale: da essa ancora dipendevano ben undici grance e un territorio che si estendeva sino a Posillipo. Re Roberto, chiedendo prestiti a mercanti e banchieri fiorentini, catalani e marsigliesi, avviò la ristrutturazione dell'edificio, con l'ampliamento delle navate e l'aggiunta di un nuovo transetto. Le opere furono eseguite, con ogni probabilità, negli ultimi anni del Duecento dall'architetto Masuccio (1230-1305), già attivo nei cantieri di Santa Maria La Nova e di San Domenico Maggiore⁵⁷.

Dalla ricostruzione grafica della chiesa gotica, redatta sulla base di antichi documenti dall'architetto Leonardo De Simone nel 1759 e rinvenuta dal Borrelli, si evince che l'edificio fu dotato di due alte bifore all'estremità del transetto, ove era anche un torrino contenente una scala a chiocciola; nei grafici del De Simone compaiono pure sul fondo del transetto sinistro due cappelle, l'una dei Genovesi e l'altra «delli Bordoni», certamente più tarde, essendo state fondate in epoca rinascimentale. Nella sezione si notano inoltre due finestre, una nell'abside e un'altra al di sopra,

The back sides of the marble panels were then re-used to inscribe new decorations, as will be explained in Chapter 3. At this time the apsidal hemisphere bore a mosaic with “the Savior, menacing and terrible, as he must appear to us on the Day of Judgment, and as he appears to the People of Rome in the Mother of all the Churches, meaning in San Giovanni Laterano”. The mosaic image predated the 9th century and was still visible when Villani described it, towards 1320. The bell-tower was built in the 12th century, situated between Vicolo San Giovanni Maggiore and Palazzo Filomarino, based on foundations incorporating what remained of the antique Mastia tower. The structure was still visible, although in only approximate position, in the 1566 view by Dupérac-Lafréry.

Capasso recounts that the new façade was constructed at the beginning of the 13th century, with entrance from the side of the ancient canal (later Via Mezzocannone). Sometime in this period an ambon pulpit was also created on the left side of the central nave, surmounting several steps and displaying three baluster panels in high relief. Unlike Borrelli, Bertaux and Venditti date this work to the mid 9th century, considering the baluster panels coeval with the celebrated Calendar, and with these composing an ancient iconostasis or presbyterial screen. A fragment of these works, at one time situated between the first and second chapel of the left nave, will be examined in Chapter 3.

3. Transformations of the church in the 1300s

In the 14th century the Basilica was officiated by the Lateran “Ebdomadari” and “Quarantisti”, who resided in the adjacent canon house, situated where Palazzo Sánchez was later built. According to tradition, each year the Quarantisti offered forty (quaranta) fish the archbishop of Naples, symbolizing the ancient “ius piscandi” (fishing rights) of San Giovanni Maggiore over the seas at the foot of Monterone hill. On 2 February 1297, the Basilica was used for the ceremonial investiture of Robert of Anjou, son of Charles II, as Duke of Calabria. San Giovanni Maggiore was thus the most important of the Neapolitan churches, given that the new cathedral not yet finished. San Giovanni was still at the head of 11 feudal granges and a territory

47. Nella pag. accanto:

Pianta e descrizione della chiesa di San Giovanni Maggiore redatte dall'arch. L. De Simone su antichi documenti trecenteschi (Archivio Storico Diocesano di Napoli).

"A. Sagrestia, al presente Congregazione dei Bianchi.

B. Sepoltura della famiglia Pepe.

C. Porta della Sagrestia con due scalini avanti.

D. Altare dei SS. Filippo e Giacomo dei Folliero.

E. Fossa della Famiglia Spatafora.

F. Fossa per li Bambini.

G. Scala lumaca.

H. Cappella chiusa con li cancelli di legno.

I. Cappella di S. Francesco delli Bordoni.

K. Cappella di S. Francesco dei Genovesi, con cancelli di ferro.

L. Lapide di marmo con la scrizione.

M. Fossa della famiglia Fagliaia.

N. Lapide di marmo della famiglia S. Martino.

O. Fossa con l'insegna di Castiglia.

P. Altare di S. Lucia volgarmente detta Vecchia.

Q. Sepoltura dell'Abate Marino Ferola.

R. Altare di S. Giovanni Battista dei Ravaschieri.

T. Altare di S. Maria della Libera.

V. Fossa degli Ebdomadari.

X. Altare Maggiore.

Y. Ciborio da dietro con quattro colonne di Africano.

Z. Cerio Pasquale.

&. Prospetto di legno del coro.

α. Altare di S. Lucia di Casa Colonna".

che verranno murate nei lavori seicenteschi allo scopo di rafforzare le murature poste alla base della nuova cupola.

La struttura gotica era caratterizzata da volte a crociera e pilastri polistili nelle navate laterali e da capriate nel transetto e nella navata centrale. Nel disegno settecentesco non si riconoscono gli antichi passaggi dall'abside al deambulatorio, probabilmente già occultati nella muratura e coperti dalle decorazioni gotiche. Nella *Chronica* del Villani sono in parte descritti l'abside, ancora decorata con la figura di un *Cristo pantocratore*, la tribuna e il vicino altare di Santa Lucia, ma non il resto dell'edificio, essendo probabilmente ancora in atto, nel 1320, il completamento dei lavori⁵⁸.

A questo periodo si deve pure far risalire l'apertura di quello che è oggi l'ingresso principale, con l'erezione della nuova facciata e l'inevitabile costruzione delle *grade* che permettevano di superare il declivio tra il canalone e la quota della chiesa⁵⁹.

Se dalla pianta e relazione del De Simone non si evincono notizie circa la cupola vincenziana, che dev'essere crollata prima della ricostruzione trecentesca, risulta invece evidente come nella tribuna fossero stati chiusi gli archi ed eliminato il deambulatorio. Si comprende quindi come le trasformazioni fossero iniziate dal transetto, presso le cui estremità, a destra e a sinistra della tribuna, vennero ricavati nuovi ambienti, coperti con volte a crociera sorrette da costoloni. Di tali strutture potrebbe essersi conservata la sola copertura dell'ambiente a sinistra, appartenente alla congrega del SS. Sacramento, mentre il vano a destra, prima adibito a «libreria», ossia ad archivio e biblioteca, verrà in seguito trasformato in sagrestia.

Il transetto venne dunque a configurarsi attraverso la chiusura degli archi che conducevano al deambulatorio e il restringimento del santuario, prima occupato dall'altare maggiore. Nel nuovo transetto così impaginato furono aperte due bifore e al di sopra fu elevato il tetto a capriate, che sarà smontato nel 1681. Tutti i pilastri della chiesa, arco trionfale compreso, furono realizzati in piperno, a pianta composita, ossia rettangolare con accosto una mezza colonna per lato, in corrispondenza della base dei costoloni delle volte di copertura delle navate laterali.

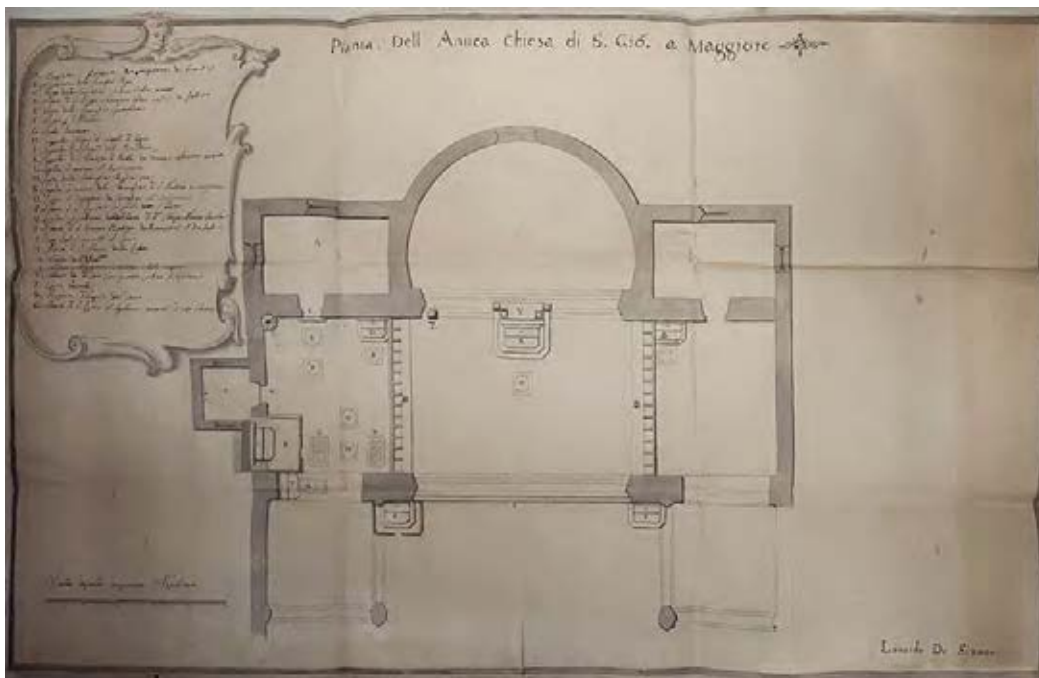
All'epoca la basilica non aveva ancora cappelle all'interno delle navatelle: abbiamo soltanto notizia di «un Simone Guindazzo Abate⁶⁰ della basilica ed Arcidiacono di Capua che nell'anno 1304 fu seppellito nella cappella da lui fatta costruire nel 1300 (la

that extended as far as Posillipo. On rising to the throne, Robert took loans from Florentine, Catalan and Marseillaise bankers and merchants to fund the renovation of the Basilica, including the enlargement of the naves and the addition of a new transept. The works were almost certainly executed in the last years of the 1200s under the architect Masuccio (1230-1305), who had previously directed works for Santa Maria La Nova and at San Domenico Maggiore.

A graphic reconstruction of the gothic church was prepared in 1759 by the architect Leonardo de Simone, on the basis of ancient documentation. The reconstruction was later studied by Borrelli. From the graphic documentation, we see that at the extremities of the transept there were tall double-lancet windows; at the right extremity there was also a small tower, containing a spiral staircase. Simone's drawings also show two chapels at the end of the left transept: one "of the Genoese", the other "of the Bordoni"; the latter was certainly post-13th century, since it is known to have been founded in the Renaissance era. In the cross-section drawing we can also observe two further windows, one in the rear of the apse and the other at a higher level, above the arch of the opening into the apse. These were walled shut during the 17th

century works, to strengthen the walls serving as the base for the new cupola (see below, section 5).

The gothic structure featured cross-vaults and polystyle pillars in the lateral naves, with trussed roofs across the central nave and transept. The 18th century drawings do not show the ancient passages from the apse to the ambulatory, which were probably already walled in and covered with gothic decorations. Villani's *Chronica*, written in 1320, gives a partial description of the apse, still decorated with the mosaic figure of Christ Pantocrator, as well as



48. Sezione dalla pianta trecentesca con le stratificazioni cinquecentesche eseguita su antichi documenti dall'arch. L. De Simone nel 1759 (Archivio Storico Diocesano di Napoli).



prima a destra dell'ingresso principale), intitolata alla B. Maria Maddalena; patronato già posseduto da secoli dal Convento delle Monache di San Gregorio Armeno. Il tutto documentato in una lapide affissa in quella cappella, ma ora scomparsa»⁶¹. Ma nei primi cinquant'anni del XIV secolo, terminati i lavori nella chiesa, il proliferare di nuove cappelle, ubicate nelle navate laterali a ridosso dei pilastri gotici, ci documenta il rinnovato interesse della nobiltà napoletana per un tempio prima caduto in oblio⁶². Nella prima a destra della navata centrale nel 1332 fu sepolto il nobile Aniello Bocatorcia; pure nella navata centrale, nel 1341, Landolfo Conte e nel 1343 sua figlia Caterina Conte, mentre nel 1347, presso un pilastro della stessa navata, era la tomba del «Magister Fortinus dictus de Aversa de Neap. Regius Auditor in officio rationum». Nel 1375 l'Arcivescovo di Napoli, Bernardo di Montauro, fece erigere una sepoltura «alzata da terra» per il servo di Dio Francesco Luca Genovese nell'antica cappella della Maddalena;

tomba poi passata nel transetto⁶³.

Verso la fine del Trecento sui muri che chiudevano gli archi della tribuna furono eseguiti gli affreschi che, scoperti nel 1876, non verranno purtroppo rispettati in occasione delle successive opere di consolidamento della muratura a destra dell'altare maggiore⁶⁴. Si trattava di un affresco raffigurante il *Cristo Salvatore sorgente dal sepolcro*: sul lato destro si vedeva l'Addolorata, a sinistra i resti di una figura che rappresentava forse San Giovanni Evangelista⁶⁵. Nel sottarco era dipinta una figura femminile, forse una allegoria della *Liberalità*, che sovrastava una porticina recante a un ipogeo nella stessa tribuna. La porta, ad arco ribassato, mostrava alla sommità lo stemma di casa Angiò-Durazzo.

the tribune and the nearby altar of Santa Lucia. However Villani does not report on the rest of the building, where the works were probably still under way.

This was also the moment when what is now the main entrance was opened, with the erection of a new façade and the construction of the grade (steps), necessary to cope with the steep slope from the level of the canal (now Via Mezzocannone) to that of the church.

De Simone's plan drawings and documents give no information on the Vincentian cupola, which must have collapsed prior to the 1300s reconstruction. However it is clear that the tribune arches had been closed and the ambulatory eliminated. The transformations thus began with the creation of a transept. New spaces were created at the extremities to the right and left of the tribune, roofed under cross-vaults supported on substantial ribs. Of these roofs, it appears that only the one to the left might still survive, over the spaces pertaining to Confraternity of the Santissimo Sacramento. The space to the right, first used as an archives and library, would later be transformed as a sacristy. A transept space was thus established by closing the arches that led to the ambulatory, and the restriction of the sanctuary to the area once occupied by the main altar. In the transept formed in this fashion, two double-lancet windows were then opened. Above these was the new wood-trussed roof, which would itself be dismantled in 1681. All of the new pilasters in the church were executed in piperno stone, including the supports of the triumphal arch. The pilasters were rectangular in section, with the addition of a half-column on each face, supporting the cross-ribs of the lateral vaults.

The 13th century Basilica did not yet have chapels along the lateral naves. The only notice we have is "of a Simone Guindazzo Abate of the Archdiocese Basilica of Capua, who in the year 1304 was buried in the chapel he himself constructed in 1300 (the first to the right of the main entrance), dedicated to the Blessed Mary Magdalene; a dedication held for centuries by the Convent of the Monks of Saint Gregory of Armenia. All this was documented on a tablet affixed in this chapel, but now lost".

But in the first half of the 1300s, with the reconstruction completed, there was a proliferation of new chapels inserted between the gothic pilasters of the side naves. These developments demonstrate the Neapolitan nobility's renewed interest in a



Queste opere, certamente sovvenzionate da re Ladislao dopo il 1399, devono essere state inaugurate nel 1409, quando il notaio Pappansogna le segnalò - «praesente la Illustrissima Iohanna Secunda sòre Regis Ladislai» - nella citata *Cronaca di San Giovanni Maggiore*⁶⁶.

4. Le vicende costruttive tra XV e XVI secolo

Con il terremoto del 1456 la chiesa subì seri danni: alcune strutture crollarono, altre restarono lesionate; il campanile, fortemente danneggiato, sarebbe stato demolito un secolo più tardi, secondo il Celano nel 1547, ma secondo il di Falco prima del 1539.

Nel corso dei lavori di ricostruzione della basilica intrapresi a partire dalla fine del Quattrocento furono rinvenuti numerosi resti di marmi antichi, che vennero studiati da umanisti della corte aragonese come il Pontano, il quale ne trasse la descritta ipotesi relativa al tempio adrianeo dedicato ad Antinoo. Tra gli altri studiosi che si interessarono delle antiche testimonianze emerse in San Giovanni Maggiore vi fu Francesco di Giorgio Martini, il grande ingegnere-architetto senese, il quale elaborò sette

temple that had for some time been forgotten. In the first chapel to the right of the central nave, in 1332, the nobleman Aniello Boccatorcia was buried; in 1341, Landolfo Conte was interred in the central nave, followed by his daughter Caterina in 1343; in 1347, a tomb was built against a pilaster of the central nave, for "Magister Fortinus dictus de Aversa de Neap. Regius Auditor in officio rationum". In 1375, Bernardo di Montauero, archbishop of Naples, had a sepulcher "raised from the ground" constructed for the "servant of God" Francesco Luca Genovese, in the historic chapel of Mary Magdalene; this tomb was later moved to the transept.

Towards the end of the 1300s, frescos were executed on the walls closing the tribune arches. These were discovered in 1876, but were then largely obliterated during consolidation of the walls to the right of the main altar. The frescos showed Christ Savior rising from the sepulcher; to the right of Christ was the Addolorata, on the left was a fragmentary figure which may have represented Saint John the Apostle. In the under-arch was a painting of a female figure, perhaps an allegory of Generosity, over a small door leading from the tribune to a crypt. The doorway, under a depressed arch, showed the arms of the house of Angevin-Durazzo at the summit.

These works were certainly sponsored by King Ladislaus after 1399 and inaugurated in 1409, when the notary Pappansogna noted: "their presence before the Most Illustrious Joanna II, sister of King Ladislaus", in his Cronaca di San Giovanni Maggiore.

4. Construction events in the 15th and 16th centuries

The church experienced heavy damage in the 1456 earthquake, with some parts of the building collapsing and others being severely damaged. Among the damaged sections was the bell-tower, demolished in the next century; according to Falco the demolition was before 1539, but according to Celano it was in 1547.

The reconstruction began towards the end of the 1400s. Numerous antique marble remains were discovered during the works, which were then studied by humanists of the Aragon court. Among these was Pontano, who at this time developed his hypothesis of the Hadrian temple, dedicated to Antinous (see above, sections 1 and 2). Francesco di Giorgio Martini, the great Senese engineer-architect, was another of

Nella pagina accanto:

49. F. P. Aversano, Rampa San Giovanni Maggiore (da R. D'Ambra, *Napoli antica*, Napoli 1889). L'immagine mostra la semplice facciata realizzata nel 1756 - sovrapponendola a quella seicentesca di cui furono demoliti i campaniletti - e restaurata nel 1888.

schizzi presenti in un foglio di un taccuino da lui compilato in uno dei soggiorni napoletani e studiato dal Pane⁶⁷, che testimoniano della presenza di molti elementi classici nella basilica prima dei rifacimenti seicenteschi.

Come narra il D'Aloe, furono all'epoca rinvenuti molti «marmi antichi, che ancora nel 1541 erano accantonati nella tribuna, ormai esautorata dalla sua funzione. Tutti questi marmi, unitamente ai pilastri monolitici, dovettero essere ragione di studio per tutto il Quattrocento da parte di scultori stranieri e locali»⁶⁸, nonché dei più noti cultori della classicità napoletana, tra cui Diomede Carafa duca di Maddaloni: «il documento preciso e inequivocabile del suo credo umanistico e del suo amore per le opere d'arte antiche è affisso nei due spazi superiori (a destra e a sinistra) dei due battenti del suo palazzo, ove volle unire alle proprie insegne araldiche due ceppi di acanto finemente scolpiti, a bassorilievo, con il gusto del volume attenuato. Tali motivi, come non si era notato, furono letteralmente desunti dai due pilastri dell'abside di S. Giovanni Maggiore e tal quale riprodotti, anche nel particolare degli uccelli e del loro nido, nonché nella disposizione delle foglie. Il palazzo fu completato nel 1466, ovvero in un tempo in cui certamente continuavano i lavori in S. Giovanni [...]. La presenza delle antiche opere romane, e romaniche, traduce l'idea della chiesa-museo, inderogabile visita di chi voleva studiare e documentarsi sui fatti dell'arte antica; è possibile cogliere la prova di tale interesse in vari monumenti napoletani quattro-cinquecenteschi, ove non pochi elementi decorativi di quelle sculture appaiono desunti da opere romane e in particolare dai pilastri di S. Giovanni (vedi la chiesa di S. Maria delle Grazie a Capo Napoli)»⁶⁹.

Le trasformazioni cinquecentesche consistettero più che altro nella creazione di nuovi altari e cappelle all'interno delle navate, come si può vedere nella sezione redatta dal De Simone. Numerose le famiglie nobili del sedile di Porto che, anche in quest'epoca, si fecero costruire nuove cappelle nella chiesa, come i Colonna d'Ascanio, i Funato, i Duro, i De Gennaro, i Ravaschieri, i Folliero, i Cavalli, i Genovesi, nonché alcuni ricchi banchieri fiorentini operanti nei vicini Banchi Nuovi, come i Cambi⁷⁰. Numerose anche le sepolture pavimentali, indicate nella pianta del De Simone sul transetto sinistro, tra cui quella degli Ebdomadari; vi si nota anche il vecchio altare, affiancato da quattro colonne sul retro e, dinnanzi, dall'antico coro di pietra.

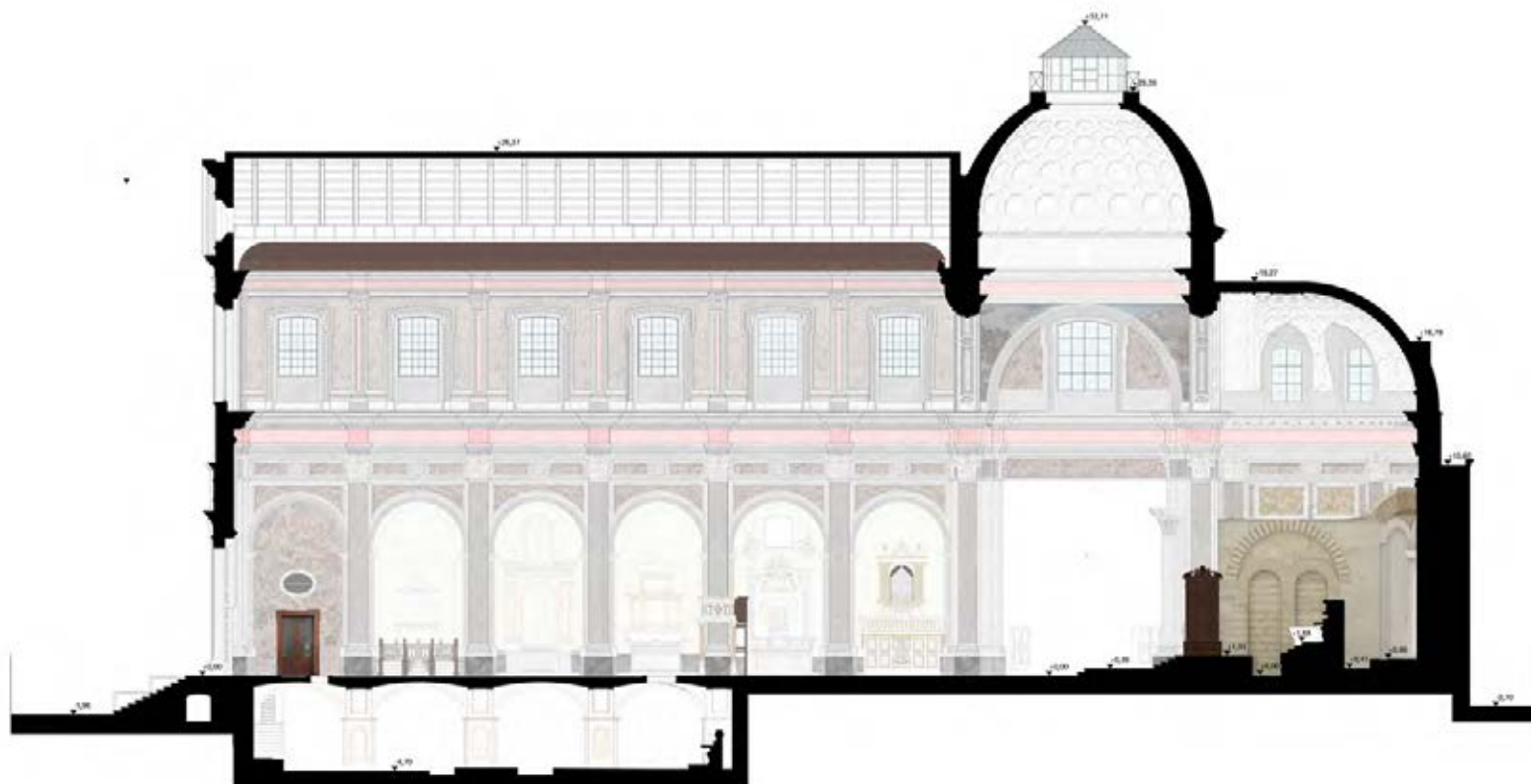
the scholars taking an interest in the ancient materials emerging from San Giovanni. During one of his visits to Naples he prepared a notebook folio of seven drawings, since studied by Pane. These demonstrate that at this time there were still many classical elements in the Basilica, later removed during the 17th century construction and redecoration.

As D'Aloe narrates: "Many antique marbles were found, which in 1541 were still piled in the tribune, at that point withdrawn from religious function. All of these marbles, together with the monolithic pilasters, must have been material for study on the part of local and foreign sculptors, throughout the 1400s" as well as by the most noted scholars of the Neapolitan classical. Among these was Diomedes Carafa, Duke of Maddaloni: "The definitive and unequivocal demonstration of Carafa's humanistic faith and his love for ancient art was shown in the pieces he mounted in two upper spaces (to the right and left) of the great entrance doors to his palazzo. Here, united with the family heraldic crests, there were two finely sculpted panels of acanthus in bas-relief, in volumetric style. These motifs, although it was not noted by others, were literally copied from the two pilasters in the apse of San Giovanni Maggiore, in an almost identical reproduction, including the details of the birds and their nest, as well as the arrangement of the leaves. The Carafa palace was finished in 1466, meaning at a time when the works at San Giovanni were still ongoing [...]. The presence of the antique Roman and Romanesque sculptural pieces within the Basilica suggests the idea of the "church-museum", meaning an obligatory destination for those wishing to engage in the study and documentation of antique art. We can see proof of this kind of interest in numerous 15th-16th century Neapolitan monuments, where the sculptural work repeatedly show decorative elements typical of Roman works, and particularly commonalities with the antique pilasters of San Giovanni (for example in the Church of Santa Maria delle Grazie, at Capo Napoli)".

The transformations of the 1500s consisted in large part of creating new altars and chapels in the naves, as can be seen in de Simone's cross-section drawing. Many noble families residing in the sedile of Porto had their chapels built at San Giovanni, such as the Colonna d'Ascanio, the Funato, Duro, De Gennaro, Ravaschieri, Folliero, Cavalli and Genovesi families. There were also some Florentine bankers,

Nel 1560 il De Stefano riferisce in proposito che «nella detta chiesa sono molte tombe coperte di velluto, e di broccato, dei principi Prospero e Fabritio Colonna, fratelli Ascanio figlio di Fabrizio e Maria figlia d'Ascanio. Quali benché erano della nobiltà Romana, e famiglia illustre, in tanto hanno pregiato questa nostra città, che s'ascrissero al detto Seggio di Porto»⁷¹. La descrizione rispecchia l'antica consuetudine di fissare a muro le tombe di famiglia circondate da vessilli ed armi tolte ai nemici in battaglia, collocate a testimonianza della propria potenza. Così scrive Croce a questo proposito: «Intanto che le opere plastiche si moltiplicavano, un fatto di particolare importanza avveniva in San Giovanni Maggiore. Nella quaresima del 1536 predicava dal pulpito della basilica il frate cappuccino Bernardo Ochino, e la "più eletta società napoletana vi accorreva a udirvi la sua parola, e vi si era recato ad udirlo anche l'imperatore [Carlo V, in quel momento a Napoli] che cura si dava

50. Sezione longitudinale (rilievo prof. F. Fascia, rielab. ing. S. Manzo).



such as the Cambi family, operating at the nearby Banchi Nuovi. There were many interments under the church floors, as indicated by de Simone in the plan of the left transept. Among those buried here were certain members of the Ebdomadari order. From the same drawings, we can also see the presence of the old altar in the left transept, flanked by four columns at the rear, and by the antique choir at the front, in stone.

In 1560, De Stefano wrote: “In the said church are many tombs, covered in velvet and brocade, of the princes Prospero and Fabrizio Colonna, brothers, of Ascanio son of Fabrizio, and Maria daughter of Ascanio. These, while they were Roman nobility, and of illustrious family, have so greatly admired this our city, that they have registered themselves in the said Seggio di Porto”. The description refers to the antique practice of inserting family burials in the walls of the great monuments, surrounded by

51. Sezione longitudinale. Dettaglio della navata centrale (rilievo prof. F. Fascia, rielab. ing. S. Manzo).



delle cose di religione; il quale alle prediche di fra Bernardino provò grandissimo diletto”»⁷².

Facendo poi riferimento alla citata pianta settecentesca, Croce aggiunge: «Le cappelle minori, nelle navate laterali, appaiono divise, tra loro, dal solo pilastro in piperno formante le nervature delle volte gotiche. La pianta presenta la tribuna vuota e già tutta murata, l'altare maggiore è ubicato al centro del transetto ed è composto da quattro colonne di marmo africano; non vi è dubbio che per la realizzazione di questo altare cinquecentesco furono impiegati antichi materiali romanici, o addirittura del periodo vincenziano; a lato una colonna di porfido per il cero pasquale. L'altare appare circondato dal coro oltre il quale si notano le varie stratificazioni degli altari e cappelle cinquecentesche»⁷³.

Per contrastare la riforma protestante sorsero in tutta Italia numerose confraternite. In San Giovanni Maggiore fu istituita quella del SS. Sacramento, le cui regole furono approvate da Paolo III nel 1541: ad essa fu inizialmente concesso l'uso della tribuna, poi quello di un locale «verso la porta piccola a fine di costruire uno Spogliaturo»⁷⁴ e infine, nel 1584, della sagrestia, posta a sinistra dell'altare, in cambio dell'impegno da parte dei confratelli di trasformare in sagrestia l'antica «libreria». Leggiamo ancora in Borrelli: «Da queste notizie appare evidente che parte dell'antico deambulatorio era ancora visibile nel 1584 e che solo grazie alla clausola sopra citata la volta gotica, nell'attuale oratorio della Confraternita, fu salva»⁷⁵.

Nel 1585, come già era avvenuto in San Pietro Martire e poi in altre chiese⁷⁶, il coro fu trasferito dal transetto nella tribuna, alle spalle dell'altare maggiore: in tale occasione furono realizzati i nuovi stalli lignei.

5. Le grandi opere sei-settecentesche: la cupola di Dionisio Lazzari e il nuovo altare di Domenico Antonio Vaccaro

Nella veduta Baratta del 1629 la basilica compare ancora priva della cupola e con la facciata trecentesca, ossia secondo l'aspetto precedente alle trasformazioni iniziate intorno al 1620, che si protrarranno fino alla fine del secolo, promosse a partire dagli anni '30 dal cardinale romano Marzio Ginetti⁷⁷. Gli interventi furono resi necessari dai

the arms they seized from the enemy, placed there as testimony of their power. We can understand the significance of these tombs from Croce: “Meanwhile as the sculptural works multiplied, a fact of particular importance occurred in San Giovanni Maggiore. During Lent of 1536, the Capuchin brother Bernardo Ochino preached from the pulpit of the Basilica, and the ‘most elect of Neapolitan society hurried there to hear his words; and to hear him also came the Emperor [Charles V, at that moment visiting Naples], who cared for these affairs of religion, and who found great joy in the preachings of Fra Bernardino”.

Referring to the de Simone’s 1700s plan drawings, Croce adds: “The lesser chapels in the side naves appear divided only by the piperno pilasters which led to the ribbing of the gothic vaults. The plans show the tribune empty, and already completely walled in; the main altar is situated at the center of the transept and is composed of four columns of African marbles. Clearly, antique Romanesque materials were used for the realization of this 16th century altar, or even materials from the Vincentian period. To one side of the altar was a porphyry column for the Easter candle. The altar appears surrounded by the choir, beyond which [in the left transept] we can make out the various stratifications of the altars and 1500s chapels”.

At this time, numerous confraternities arose in Italy as a counter-movement to the Protestant reformation. One of those instituted at San Giovanni, under a rule issued by Paul III in 1541, was the Confraternity of the Santissimo Sacramento. The Confraternity was initially conceded the use of the tribune, and subsequently of a space “towards the small door, for purposes of constructing a Dressing Room”. Finally, in 1584, the confraternity received the use of the sacristy, to the left of the altar, in exchange for an undertaking to renovate the ancient library and archives as a new sacristy. According to Borrelli: “From this information it seems evident that part of the ancient ambulatory was still visible in 1584, and that it was only due to this contractual clause that the gothic vault, in the current Oratory of the Confraternity, was saved”. In 1585, as had already occurred in San Pietro Martire, then in other Neapolitan churches, the choir was transferred from the transept to the tribune. Here it was inserted to the rear of the main altar, where new wooden choir stalls were constructed.

significativi dissesti verificatisi nella zona compresa fra il transetto e la tribuna. Infatti il d'Engenio, nella sua guida del 1624, segnala che in quell'occasione la cappella dei Ravaschieri «levandosi il coro da mezzo la chiesa, fu distrutta, e li bei suoi marmi di presente si veggono in un cantone della chiesa». La rimozione fu imposta dall'urgenza di nuove opere di rafforzamento dei quattro pilastri gotici del transetto. All'epoca, secondo quanto osserva il Borrelli, l'altare era addossato al pilone di piperno dell'arco trionfale della costruzione trecentesca, libero dal coro e rivolto verso la navata centrale. In tale occasione fu pure rialzata la calotta absidale rispetto a quella trecentesca e restaurata la cappella dei Cangiano, sita a destra dell'altare maggiore, risultando in tutto nella chiesa ben ventiquattro altari, come si legge nella visita del cardinale Filomarino del 1646.

Un'epigrafe del 1635, posta a destra dell'ingresso principale, ricorda le trasformazioni volute dal cardinale Ginetti: "D.O.M. / TEMPLUM HOC AB ADRIANO AUGUSTO EXSTRUCTUM / A MAGNO CONSTANTINO ET CONSTANTIA FILIA CHRISTIANO CULTU / SYLVESTRO PONTIFICE INAUGURANTE / DIVIS IOANNI BAPTISTE, ET LUCIE MARTYRI DICATUM / ANTIQUITATE SEMIRUTUM / MARTIUS S.R.E. CARD(INALIS) GINETTUS VELITERNUS / SANCTI(SSI)MI D.N. PAPE IN URBE VICARIUS / EIUSDDEM TEMPLI COMENDATARIUS / POSTERITATI INSTAURAVIT / ANNO SAL(UTIS) MDCXXXV" («Nell'anno 1635, Marzio Ginetti Veliterno, cardinale di Santa Romana Chiesa, vicario della città del Santissimo Papa Nostro Signore, consegnatario di questo tempio, rinnovò per i posterì questo tempio costruito dall'imperatore Adriano, dedicato da Costantino Magno e dalla figlia Costanza, attraverso la consacrazione con un culto cristiano fatta da papa Silvestro, ai Santi Giovanni Battista e Lucia Martire, semidistrutto dalla vecchiezza»).

Ma le opere dovettero durare a lungo, visto che ancora nel 1656, in occasione della peste, i 'filiani' di San Giovanni Maggiore fecero voto a San Rocco di restaurare e ampliare la chiesa in suo onore⁷⁸.

Tale promessa è documentata in un dipinto coevo, oggi appartenente alla Confraternita del SS. Sacramento e mai menzionato nelle guide, così descritto dal Borrelli: «Il Santo è seduto a ridosso di un'antica muraglia composta di grossi blocchi tufacei; nel fondo, in una luce temporalesca, appare un gruppo di edifici circondati da uno

5. The great works of the 1600s and 1700s: the cupola by Dionisio Lazzari and new altar by Domenico Antonio Vaccaro

A 1629 view by Baratta shows the Basilica still without cupola and with the 1300s façade. This means the structure retained the form prior to that of the transformations begun around 1620, and proceeding to the end of the century. Beginning from the 1630s, the major impetus for these works was the Roman cardinal Marzio Ginetti. The interventions were necessitated by significant structural failings that had developed in the area of the transept and tribune. In fact d'Engenio, in his 1624 guide, signaled that at that time the Chapel of the Ravaschieri "was destroyed during the removal of the choir from the middle of the church, and its beautiful marbles are at present resting in storage at the church." The removal was part of the urgent works for reinforcement of the four gothic pillars of the transept. At this time, as Borrelli describes, the altar was placed against the piperno pillar of the triumphal arch, as built in the 1300s, free of the choir and turned towards the central nave. On the same occasion a new apsidal hemisphere was raised above the level of the 1300s structure. There was also the restoration of the Chapel of the Cangiano, situated to the right of the main altar,

52. Epigrafe presso l'ingresso principale, 1635.



resulting in a church with a full 24 altars, as noted during the 1646 visit of Cardinal Filomarino.

An epigraph tablet of 1635, situated to the right of the main entrance, records the transformation of the Basilica at the behest of Cardinal Ginetti: "D.O.M. / TEMPLUM HOC AB ADRIANO AUGUSTO EXSTRUCTUM / A MAGNO CONSTANTINO ET CONSTANTIA FILIA CHRISTIANO CULTU / SYLVESTRO PONTIFICE INAUGURANTE / DIVISIOANNIBAPTISTE, ET LUCIEMARTYRI DICATUM / ANTIQUITATE SEMIRUTUM / MARTIUS S.R.E. CARD(INALIS) GINETTUS VELITERNUS / SANCTI(SSI)MI D.N. PAPE

spazio. Esaminando l'opera, e i relativi documenti, risulta evidente che la muraglia è quella greco-romana che in quel tempo⁷⁹ era ancora a vista nel tratto che di fronte alle rampe di S. Giovanni si estendeva fino all'angolo dell'attuale via E. de Marinis, all'incrocio con via Mezzocannone⁸⁰. Nel quadro il muro sta ad indicare il limite della giurisdizione della cura delle anime verso oriente, confinante con quella di S. Maria di Cosmedin, nella regione di Portanova; gli edifici a ridosso del muro sono visti da quel punto della strada. Il primo di essi, a destra, è l'antico palazzo abbaziale legato alla chiesa, dalla quale si passava direttamente; al momento della realizzazione del quadro, esso era dato in censo al marchese di Casoli⁸¹ e quindi era stato aperto un ingresso sulla corte di S. Giovanni. La sua mole totalmente nasconde la più modesta cappella dei Pappacoda con la relativa torre-campanile. Su tutti sovrasta il palazzo Filomarino della Torre che "col prospetto libero, che gode del mare, senza impedimento, e servitù di altre case"⁸² domina le circostanti costruzioni. Infine va notata la facciata della chiesa con la sua semplice scompartitura, con il tetto a spioventi e con i due bassi campaniletti (che non consentono, però, la vista delle navate laterali) nonché con i tre ingressi ubicati verso la navata centrale, e non corrispondenti alle tre navate come sarebbe logico addurre».

In effetti nel dipinto il contesto intorno alla chiesa appare rappresentato ancora come nella veduta di Lafréry-Du Pérac, comparendovi la corte cintata con il «claustrò», il relativo giardino e il palazzo abbaziale legato alla chiesa; si nota la torre della cappella Pappacoda e, sulla sinistra, la cappella della Santa Croce; a destra in fondo si scorge l'edificio denominato nella veduta cinquecentesca «palazzo del Tesoriere», che sarà poi quello dei Filomarino della Torre. Nella stessa veduta va però notato, per inciso, il mancato aggiornamento riguardo al campanile della chiesa, abbattuto secondo de Falco, come si è visto, prima del 1539.

Nel dipinto la cupola appare già secondo l'idea del Lazzari, completa del tamburo non eseguito e della grande lanterna, poi abbattuta in seguito alle lesioni causate dal terremoto del 1732⁸³. In effetti la nuova facciata dovette essere realizzata in perfetta conformità di quella rappresentata in quest'opera, con i due campaniletti laterali, di cui il Borrelli individua i resti non visibili all'esterno. Terminato il nuovo fronte, nel 1674 furono fuse due campane, di cui una ancora esistente, recante la

53. Le due campane poste sul tetto della basilica, la prima del 1674 e la seconda, in primo piano, del 1934, di cui è stato recentemente ripristinato l'uso (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).



IN URBE VICARIUS / EIUDEM TEMPLI COMENDATARIUS / POSTERITATI INSTAURAVIT / ANNO SAL(UTIS) MDCXXXV (“In the year 1635, Marzio Ginetti Veliterno, cardinal of the Holy Roman Church, Vicar of the city of the Holy Father our Lord, custodian of this edifice, restored for posterity this temple, constructed by Emperor Hadrian, dedicated by Constantine Magnus and his daughter Costanza, through consecration of a Christian cult founded by Pope Sylvester, dedicated to Saints John the Baptist and Lucy Martyr, semi-destroyed by old age”).

But the works were destined to go on for many more years, given that in 1656, during the events of the plague, the faithful of San Giovanni vowed to San Rocco that they would restore and enlarge the church in his honor. This promise is documented in a painting of that time, which today belongs to the Confraternity of the Santissimo Sacramento but which was never mentioned in the historic guides. In Borrelli’s description: “The Saint is seated against an ancient wall composed of large tuff blocks. In the background, against a stormy sky, appears a group of buildings in an open space. Examining this work and the related documents, it is clear that the wall is the Greek-Roman structure that in those years was still visible in the tract in front of the ramp of San Giovanni and extending to the corner of the current Via E. de Marinis, at the intersection with Via Mezzocannone. The wall seen in the painting signifies the eastern limits of parish jurisdiction, adjoining the parish of Santa Maria di Cosmedin in the Portanova district. The buildings behind the wall are viewed as if from the street. The first of these to the right is the ancient abbey of San Giovanni, which was directly connected to the church structure. At the moment of preparing the painting the abbey palazzo had been awarded to the use of the Marquis of Casoli, and for this a new entrance had been opened onto the San Giovanni courtyard. The mass of the palazzo totally hides the more modest Pappacoda chapel, along with its bell-tower. The imposing building to one side of the other structures is Palazzo Filomarino della Torre, ‘with free view, enjoying the sea without impediment, and served by the other houses’. Finally, we also note the church façade, with its simple divisions; the pitched roof and two low bell-towers (which block the view of the lateral naves); as well as the three entrances all opening to the central nave, and not into the lateral naves, as would be more logical to assume”.



scritta “IOSEPH IORDANI NEAPOLITANI – RECY FONDATORIS – A.D. M. DCLXXIII” e dedicata a Santa Lucia, a San Michele Arcangelo e all’abate committente.

A partire dal 1675 si procedette alla trasformazione della chiesa nella veste barocca, anche a seguito dei danni arrecati dalle infiltrazioni nelle cripte sottostanti il transetto⁸⁴, a partire da quella appartenente alla Confraternita dei LXVI Sacerdoti sotto il cappellone a lato dell’Evangelo. Dalla perizia relativa a queste opere, compiute entro il 1681, si apprende che i lavori più impegnativi furono condotti nel transetto e nella tribuna, con il consolidamento dei pilastri della crociera, eseguito inglobando quelli trecenteschi in un nuovo spessore di tufo e mattoni, il ribassamento degli archi tra le navate e il transetto, e il ridisegno dei finestroni e delle cornici sotto le capriate. Vennero inoltre rimosse le sette cappelle cinquecentesche ivi ubicate. Nel corso di queste opere fu scoperto nel transetto destro, al di sotto dell’intonaco, il dipinto raffigurante la *Madonna in trono con Santi e donatore*, oggi collocato nella seconda cappella sinistra⁸⁵.

A tali lavori contribuì la famiglia Colonna, cui fu ceduto in cambio il cappellone

laterale destro intitolato ai Re Magi, già di proprietà dei Borgia, in cui fu realizzato un nuovo altare dedicato a Santa Lucia, compatrona della Basilica e venerata dai Colonna.

Nel 1686 venne terminata la cupola progettata del Lazzari⁸⁶. In questa occasione furono murati i due pilastri romani ora visibili al centro dell’abside e purtroppo eliminati gli ultimi resti delle opere paleocristiane e quattrocentesche ancora presenti.

Così Borrelli riguardo alla cupola: «Al centro del transetto si eleva la cupola ellittica ideata da Dionisio Lazzari sin dal 1656. Essa fu progettata completa di



Nella pagina accanto:
54-55. Scorci della cupola progettata da Dionisio Lazzari;
nei pennacchi, gli affreschi settecenteschi raffiguranti i
quattro evangelisti.

56-57. Vedute dall'alto dell'abside e della cupola.



In effect, the painting shows the area of the church still as it was in the Dupérac-Lafréry view of 1566. We can compare the walled courtyard of the confraternity painting to the 1566 “cloister”, and the depictions of the grounds and abbey palazzo attached to the church; in the 1566 work we see the tower of the Pappacoda Chapel, and on the left the Chapel of Santa Croce. In the later work, we see the building noted in the 1500s view as the “palazzo del Tesoriere”, which would then be taken over by the Filomarino delle Torre family. However we could also note that the 1566 view lacks updating regarding the loss of the church bell-tower, which according to Falco had already been demolished in 1539.

In the “San Rocco” painting the cupola already appears as proposed by Lazzari, complete with the drum and rooftop lantern; the lantern would then be demolished following the damages of the 1732 earthquake. In effect, the new façade must have been built exactly as seen in this painting, with the two lateral bell-towers, for which Borrelli found archaeological evidence not visible from the exterior. It was following the completion of this new façade that the two bells were cast, in 1674. One of these

is still in existence, and bears the script “IOSEPH IORDANI NEAPOLITANI – RECY FONDATORIS – A.D. M. DCLXXIII”, as well as dedications to Saint Lucy, Saint Michael Archangel, and the abbot commissioning the work.

The transformations of the church in Baroque style began in 1675, partially in response to damage from water infiltrations in the sub-transept crypts. The first works pertained to the crypt of the Confraternity of the Sixty-Six Priests, under the large chapel to the left of the main altar. From the examination of the technical documents, compiled before 1681, the most extensive works must

un alto tamburo che non fu più realizzato per l'impossibilità di erigere sì complessa fabbrica sui precari pilastri antichi, sia pure rinforzati. Ma mentre dall'interno la cupola appare priva di tamburo e decorata da forme geometriche che ne dilatano la superficie, facendola apparire più vasta del reale e nascente da due fasce sovrapposte intermezzate da due cornicioni, dall'esterno la cupola risulta sorretta da un tamburo alto circa tre metri.

In esso sono aperte ampie feritoie, quasi finestre, che hanno consentito di stabilire che lo spessore della massa muraria del tamburo è di appena cm. 90; su di esso s'impone la grande scodella, più che cupola, sottile e leggerissima. Questo mostra la sicurezza tecnica dell'architetto nell'erigere su tale precaria fabbrica una cupola e prelude, tale esempio, alle più spericolate esperienze settecentesche dell'architetto Sanfelice. Inoltre la parte decorativa è realizzata in modo che l'osservatore, postosi al centro della navata principale, davanti all'arco trionfale, abbia la sensazione di non trovarsi al cospetto di una scodella ellittica, ma di una vera e propria cupola»⁸⁷.

Entro il 1689 furono eseguiti i lavori per il nuovo cappellone del Crocifisso e per il completamento di quello di Santa Lucia, posti ai lati del transetto: in particolare il primo fu allestito dal grande scultore barocco Lorenzo Vaccaro, con la figura centrale lignea del Crocifisso e affianco quelle di Costantino e della figlia Costanza; nell'intervento vaccariano, ricco di spunti ispirati al Bernini, si riconosce il grande effetto di amalgama tra l'apparato scultoreo e le membrature architettoniche dovuto all'uso dello stucco bianco. Infine nel 1693 furono murate all'esterno della porta piccola le due grandi lastre marmoree romaniche recanti a tergo il Calendario napoletano, realizzata la decorazione dell'ingresso minore con antichi marmi e coperto il piano d'ingresso con granito rosa⁸⁸.

Nel 1692 il Celano così riferisce di tali interventi: «Questo tempio poi per l'antichità più volte caduto, più volte è stato rifatto, ed ultimamente col disegno del nostro Dionisio Lazzari si è principiato a riedificar di nuovo e nel cavar le fondamenta presso l'altare maggiore dalla parte dell'Epistola, si trovarono sotterra alcune stanze che havevano il pavimento lavorato a mosaico, et in un'altra parte vi si trovarono molti quadroni di durissimi travertini, dallo che s'argomenta che la chiesa sia stata fabricata su le ruine d'antichi edifici. Coll'occasione delle restaurazioni di detta

have been in the area of the transept and tribune, involving: the consolidation of the cross-vault pilasters, by encasing the original 14th century pillars in a layer of tuff blocks and bricks; lowering the arches between the nave and the transept; redesigning the large windows and cornices under the pitched roof. In addition, the seven 16th-century chapels in the left transept were removed. In the course of the works a fresco was discovered below the surface plaster of the right transept, depicting the Madonna with Child and Saint Peter, which is today situated in the second chapel on the left. The Colonna family contributed to the works and in exchange received the large chapel of the right transept, dedicated to the Three Magi, which formerly belonged to the Borgias. Here they sponsored the construction of an altar dedicated to Lucia, co-patron of the Basilica and a saint particularly venerated by the family. The cupola, designed by Lazzari, was completed in 1686. During these works, the two Roman pilasters now visible in apse were walled into place. Also, unfortunately, the last of the paleo-Christian and 15th century works remaining in the apsidal area were removed.

Borrelli describes the cupola: "At the center of the transept rises the elliptical cupola, first conceived by Dionisio Lazzari in 1656. The original plans included a substantial supporting drum, but this was never built due to the impossibility of such a major structure over the precarious ancient pilasters, even though these had been reinforced. From inside, the cupola seems not to have a drum; instead the structure begins with two superimposed fascias divided by a massive cornice. The decoration of the dome in geometric forms creates the illusion of a surface larger than the true dimensions. From outside, we perceive that there is indeed a shallow drum, three meters in height. This is constructed with large slits, verging on true windows, pierced through the walls of 90-centimeter thickness. Over the drum stands the elliptical cupola, thin and light, taking the form of an inverted basin. Lazzari demonstrated technical bravura in the creation of this refined form over the precarious ancient structure, much before the daring technical adventures of Sanfelice in the 1700s. The decorative detail is also designed in such a way that an observer standing in the center of the nave, in front of the triumphal arch, has the sensation of seeing a "true cupola", and not the elliptical dome".

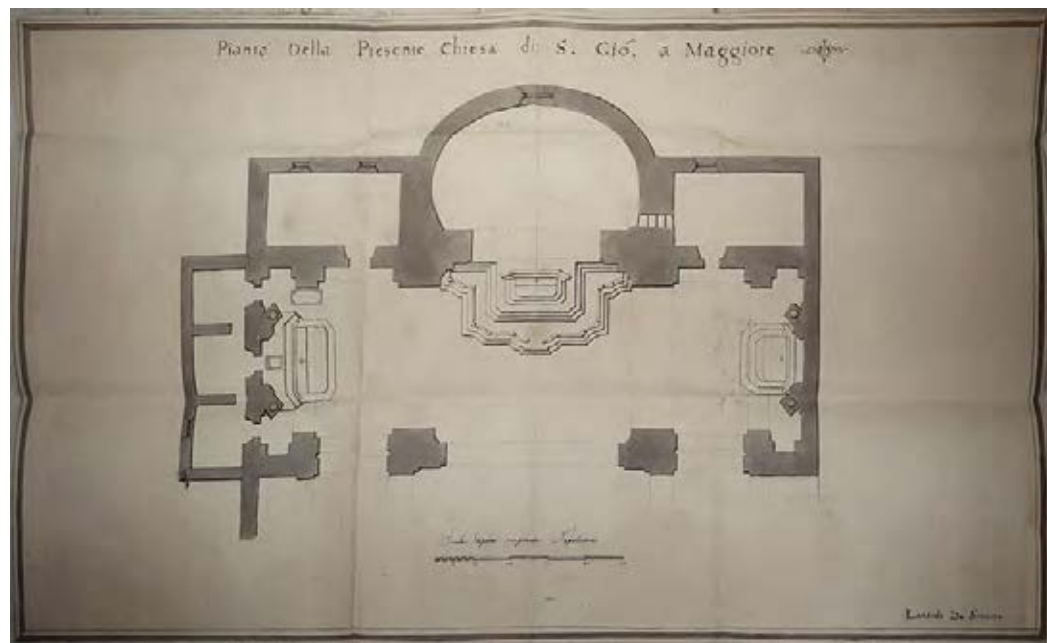
chiesa si son perdute molte belle ed antiche memorie che in essa vi stavano»⁸⁹. Nel 1859 il Chiarini, nelle sue «Aggiunte» al testo di Celano, osserverà: «Dopo tante restaurazioni, di cui fu la penultima quella del Cardinal Ginetto, allora che era Abate commendatario nel 1635, la chiesa prese la forma presente nel 1685, con capriccioso disegno dell'architetto Dionisio Lazzari; e tale fu la rifazione che neppure una pietra trovasi più in atto nell'edificio che possa ricordarti l'antica sua struttura»⁹⁰.

I nuovi interventi eseguiti a seguito del terremoto del 1732⁹¹, che danneggiò gravemente il rinnovato transetto seicentesco, consistettero nella demolizione, per ragioni statiche, della lanterna che sovrastava la cupola del Lazzari. Sin dal 1730 era stata iniziata la nuova pavimentazione in marmo bianco e bardiglio ordinata dal cardinale Spinelli, venendo pure collocato il battistero marmoreo al centro della navata principale verso l'ingresso: per la vasca furono riutilizzati materiali antichi, purtroppo poi in parte sottratti. «Alcuni anni dopo l'Architetto Giuseppe Astarita apprezza tutti questi lavori e contemporaneamente conviene con il Maestro Giuseppe Cesario e Matteo Antonio Riccio, stuccatori e muratori, per la restante parte dell'ornato della chiesa»⁹². Altro non conosciamo degli interventi diretti dall'Astarita negli anni

Settanta sull'apparato decorativo, in buon parte destinati a scomparire nelle trasformazioni postunitarie.

Il 21 aprile 1743, giorno della solenne consacrazione da parte dello Spinelli⁹³, era già compiuto il nuovo altare barocco, insieme con la grande 'macchina' che incorniciava l'ingresso alla tribuna, costituita da un panneggio in stucco modellato, sorretto da putti; nella parte sottostante, all'altezza dell'imposta dell'arco, onde mascherare le catene di ferro installate nel 1681⁹⁴, fu creato un architrave idealmente sorretto da quattro grandi colonne di stucco di stile

58. Pianta del transetto e della tribuna redatte dall'arch. L. De Simone nel 1759, con l'aggiunta delle trasformazioni sei-settecentesche (Archivio Storico Diocesano di Napoli).



By 1689 the works to the sides of the transept were completed, including the chapels of the Cross and of Santa Lucia. The Chapel of the Cross interiors were executed by the great baroque sculptor Lorenzo Vaccaro. The central figure is a Christ on the Crucifix, in wood, flanked by sculptures of Constantine and his daughter Costanza. Vaccaro's work is rich with inspirations from Bernini, and achieves great effect in unifying the sculptural elements with the architectural members, through the use of white plasters. The works were completed in 1693, with the insertion of the Romanesque marble panels with Neapolitan liturgical calendar in the exterior walls of the secondary church entrance. The entrance vestibule was decorated with antique marbles, and the floor was finished in pink granite.

In 1692, Celano discussed these interventions: "Given its great age, this temple has fallen more than once, and then been remade. Recently, under the design of our own Dionisio Lazzari, work has begun to rebuild it again, and in excavating near the main altar on the Epistle side, there was the finding of rooms that had pavements worked in mosaic, and in another part there were many squares of very hard travertine; from this there is the argument that the church was built over the ruins of antique buildings. On the occasion of the restoration of this church, many beautiful things and antique memories that were still in it have been lost.

Chiarini's "Additions" to the Celano text, written in 1859, offer the further comment: "After many restorations, of which the penultimate was by Cardinal Ginetti, when he was Abbot Sponsor in 1635, the church took its present form in 1685, with the capricious design of the architect Dionisio Lazzari. And such was this renovation that one cannot find even a single stone in the building which might remind us of the ancient structure".

The interventions following the 1732 earthquake seriously damaged the renovated 1600s transept. For reasons of static engineering, Lazzari's cupola lantern was demolished. As early as 1730, works had already begun to refinish the floors in white and Bardiglio marbles, at the order of Cardinal Spinelli. A new baptistery was installed at the center of the main nave, near the entrance; the basin, in antique marble, was unfortunately stolen around the turn of the 20th-21st century. "Some years later, the Architect Giuseppe Astarita appreciated all these works, and agreed with the master stucco-worker



corinzio. Il disegno dell'altare e del circostante apparato, commissionato dalla Confraternita del SS. Sacramento, si deve al genio di Domenico Antonio Vaccaro (1681-1749)⁹⁵.

L'altare, recante nei bassorilievi ovali l'emblema della Fratellanza, conteneva una sacra reliquia della Croce⁹⁶; esso si elevava su un duplice ordine di scalini, racchiusi da una balaustra in commesso marmoreo con al centro un cancello di bronzo, purtroppo trafugata un ventennio fa. Posto secondo la tradizione al centro del transetto, l'altare verrà trasferito nella tribuna solo durante i lavori ottocenteschi. Prima dei restauri di età postunitaria gli stalli cinque-seicenteschi del coro erano addossati al muro perimetrale della tribuna e la cattedra arcivescovile era posta a sinistra dell'osservatore.

L'altare è stato purtroppo oggetto di ripetuti furti, che lo hanno privato, oltre che della balaustra, anche dei cartigli marmorei inseriti nei pannelli laterali, di alcuni elementi del postergale e persino dei gradini.

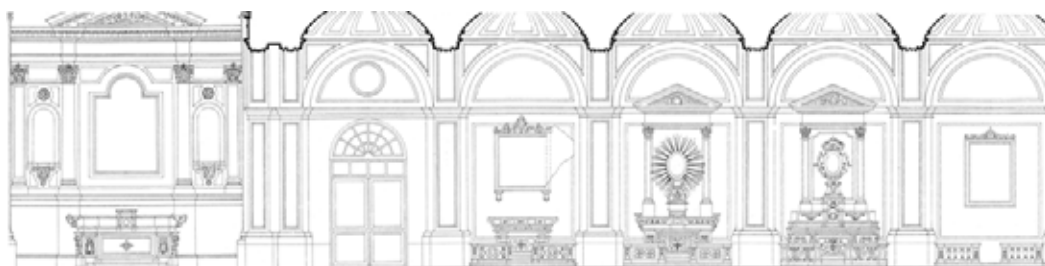
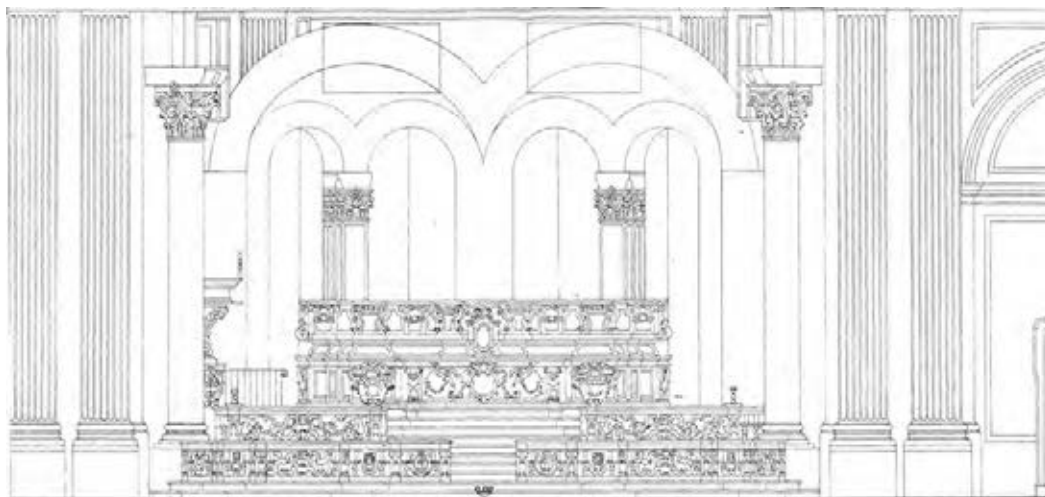
Tra il 1745 e il 1756 la facciata fu ridisegnata, venendo privata dei campaniletti allo scopo di completare i due palazzi sorti sui due lati, sull'area della breve corte antistante la chiesa⁹⁷.



Giuseppe Cesario, and Matteo Antonio Riccio, mason, for the remaining decoration of the church". There is no further record of Astarita's 1770s decorative scheme, which in any case largely disappeared during the post-unification transformations.

The design of the altar and its surrounding decorative system was the work of the great Domenico Antonio Vaccaro (1681-1749), under commission to the Confraternity of the Santissimo Sacramento. On 21 April 1743, Cardinal Spinelli officiated at the re-consecration of the Basilica, following the long years of post-earthquake works. On this date, the grand baroque altar was already complete, along with the majestic "macchina" framing the entrance to the tribune, consisting of imitation draperies in plaster, supported by cherubs. In addition, a false architrave was inserted across the base of the triumphal arch, hiding the supporting chains installed in 1681, supported on four grand plaster columns in Corinthian style.

The altar bears the emblem of the Confraternity in a bas-relief oval, and was designed



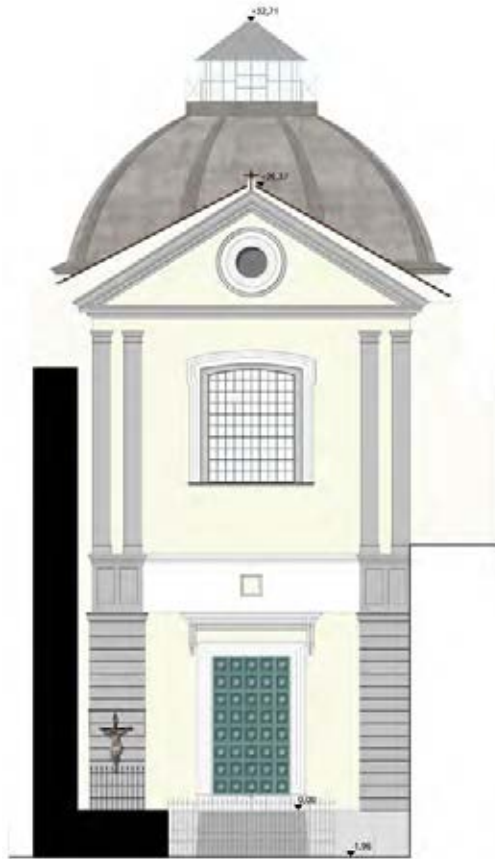
Nella pagina accanto:

59. L'altare settecentesco allo stato attuale.

60. Gli stalli del coro ligneo cinquecentesco oggi scomparso (da G. Borrelli, 1967).

61. Prospetto dell'abside sulla crociera con l'altare vaccariano nelle forme precedenti alle spoliazioni.

62. Sezione longitudinale della navata destra (Soprint. Generale Interventi Post-sismici Campania e Basilicata).



63. Prospetto della facciata principale (rilievo prof. F. Fascia, rielabor. ing. S. Manzo).

64-65. Dettagli della facciata.

Ma nel 1759, secondo la citata relazione del De Simone⁹⁸, le volte a crociera gotiche che coprivano le navate laterali erano ancora nello stato originario; solo in seguito esse verranno coperte dalle scodelle, potendosi ipotizzare che esse sussistano, sebbene mascherate. Infine da una relazione del 1805 si sa che l'attuale terrasanta, che occupa per intero la superficie sotto la chiesa, fu riattata nel 1780⁹⁹.

Dal citato rilievo del De Simone si evince che a quell'epoca era stata ormai demolita la cappella di San Francesco dei Genovesi per fare posto a un nuovo ambiente con accesso a lato dell'ex cappella di San Francesco dei Bordon, che sarebbe poi divenuta la Congrega dei LXVI Sacerdoti. Appare pure rilevante l'apertura di un passaggio tra la Sagrestia nuova e l'abside, venendo all'uopo sfruttato uno dei due passaggi protocristiani; infine era stato abbassato il piano di calpestio per



66. L'abside con l'altare e la *Vergine della Pace* negli anni Sessanta del secolo scorso (da G. Borrelli, 1967).

to contain a fragment of the Holy Cross. At the time of installation it stood on two shallow orders of steps, and was enclosed by a balustrade in opera di commessi marbles, with a central bronze gate (stolen in recent years). The altar was placed in the "traditional" location at the transept center; the 16th-17th century choir stalls were situated against the tribune walls, and the episcopal dais was to the observer's left. During the post-Unity works these latter elements were removed, making way for the altar to be shifted to the tribune. The repeated thefts of recent decades have sadly deprived the Vaccaro structure of its beautiful baluster panels, as well as pieces of the postergale and the large marble cartigli to the sides, and even of the steps.

Between 1745 and 1756 the façade was drastically modified. The small bell-towers were removed, so that two residential buildings could be constructed against the front of the church, on the short courtyard. But in 1759, according to the de Simone documents, the gothic cross-vaults of the lateral naves were still in original condition. It was only after this that the ceilings were lowered under domed vaults, leading to the hypothesis that the original cross-vaults still exist, masked by these false ceilings. A report dated 1805 indicates that the crypt, occupying the entire area underlying the church, was completely renovated

in 1780. From de Simone's graphic documentation (1759), we can also see that the Chapel of San Francesco dei Genovesi had been demolished, creating a new entryway to the Chapel of San Francesco dei Bordonì, later devoted to the Confraternity of the Sixty-Six Priests. Another change was the creation of a passage between the new

67. L. Marchese. Piante dei quartieri di Napoli (1804); particolare con l'area di San Giovanni Maggiore.

68. Ufficio Tecnico del Comune di Napoli. Pianta di Napoli (1872-80); particolare con l'area di San Giovanni Maggiore.



dare risalto al nuovo altare maggiore, con l'eliminazione delle lapidi pavimentali. Nella pianta del duca di Noja (1750-75) la chiesa mostra ormai il definitivo impianto, essendo indicate la nuova tribuna, la cappella del SS. Sacramento e quella della Congrega dei LXVI Sacerdoti.

6. Gli interventi nel XIX secolo e i recenti restauri

Numerosi furono i danni causati dai terremoti del 1805 e del 1827: nel primo caso, lesioni al transetto che richiesero un intervento di consolidamento di parte del cappellone di Santa Lucia; nel secondo, fessurazioni della cupola che indussero alla decisione di demolire la lanterna seicentesca¹⁰⁰.

Nelle mappe della città del XIX secolo l'impianto della Basilica appare invariato; in tutte permane l'antico giardino sito tra l'abside e le proprietà dei Filomarino della Torre, destinato a scomparire, occupato da un nuovo edificio, solo a partire dalla pianta del Comune di Napoli del 1872-80.

In un'interessante relazione dell'architetto Raffaele Minervini del 1859¹⁰¹, con pianta allegata, si descrive con particolare precisione la chiesa, denunciandone lo stato di abbandono. Vi erano infatti, come abbiamo visto, case addossate su parte della facciata, decorazioni e pavimenti in parziale rovina, le coperture delle cappelle sinistre lesionate, infiltrazioni nella finta volta a botte lunettata della navata centrale e i pilastri del lato destro dissestati, come pure quelli di sostegno degli archi del transetto. Solo l'abside restava in buono stato, anche perché separata dalla crociera da un alto muro con due accessi ai lati dell'altare.

Su richiesta dei canonici della Collegiata, nel 1869 il Municipio inviò una commissione tecnica, che però ritenne differibili gli interventi, da limitarsi per il momento al solo cornicione interno¹⁰². Ma il 1° agosto 1870 crollarono prima due pilastri a destra della navata centrale, poi buona parte di questa, con la relativa copertura, e del transetto destro, con il cappellone di Santa Lucia e alcune cappelle laterali, come documentato in una foto dell'epoca. A questo punto il Consiglio Comunale pensò addirittura di demolire la chiesa per impiantare al suo posto un mercatino rionale, ma il rettore Pelella si affrettò a documentare l'importanza

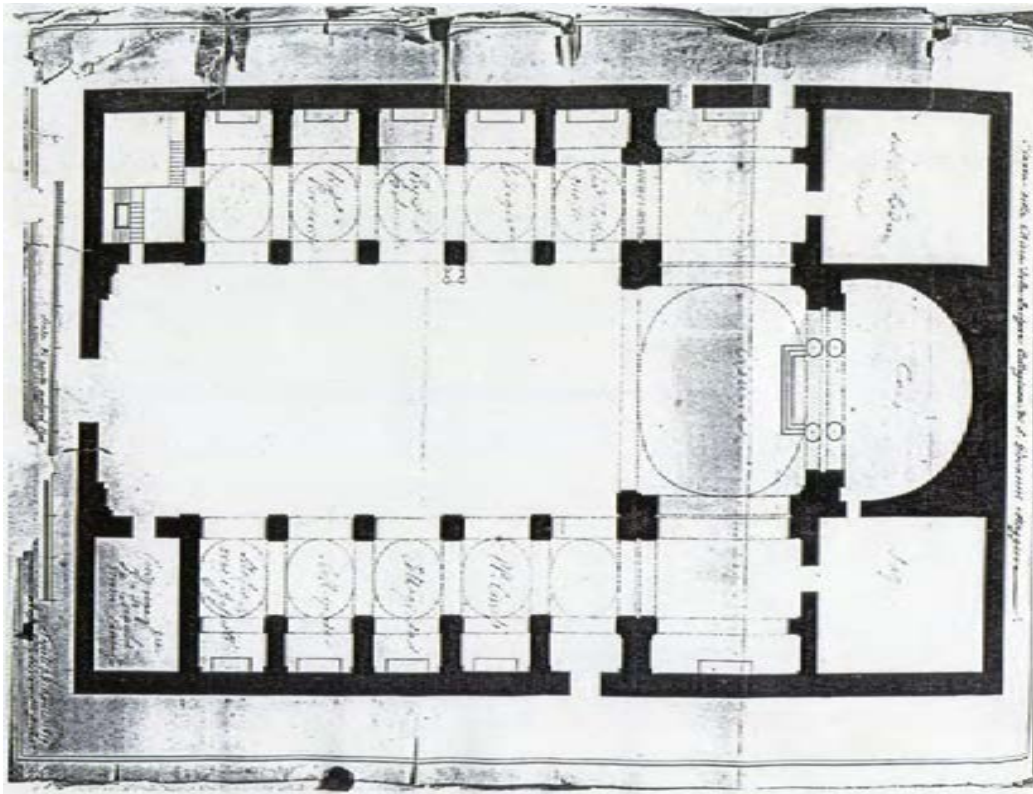
sacristy and the apse, by means of re-opening one the two proto-Christian passages. Finally the stone pavements had been removed, to lower the level of the floor, thus giving greater prominence to the new altar.

By the time of the Duke of Noja's drawings (1750-75), the church had taken on its definitive floor plan, with the arrangement of the tribune, the chapels of the Santissimo Sacramento and the Confraternity of the Sixty-Six Priests, all as we now see them.

6. 19th century interventions and recent restorations

There were numerous damages from the earthquakes of 1805 and 1827. The 1805 event caused structural lesions in the transept, requiring consolidation in the area of the Chapel of Santa Lucia. The second event caused cracks in the cupola, leading to a decision to demolish the 1600s lantern.

69. R. Minervini. Pianta della Basilica, 1859. Napoli, Archivio Storico Diocesano (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).



The 19th century city maps show the plan of the Basilica unchanged. The ancient grounds between the apse and the Filomarino della Torre palazzo are still seen until the mapping by the City of Naples (1872-1880), when the space is finally occupied by a new building.

An 1859 report by the architect Raffaele Minervini, with attached plan drawing, describes the church in detail, denouncing its state of abandon. As noted above, there were the two residential buildings, hiding the sides of the façade; the decorations and floors were in partial ruin; the roofing of the left chapels was damaged; there were leaks in the false barrel vaults with lunettes over the central nave; the pilasters on the right



storica e culturale del monumento, riuscendo quindi a salvarlo e ottenendo che venisse restaurato¹⁰³.

Dal Borrelli¹⁰⁴ apprendiamo che, due anni dopo, il Pelella riuscì a far intraprendere i lavori, venendo affidato al Comune il solo onere della vigilanza attraverso la Commissione Edilizia. Le opere riguardarono il transetto, la tribuna, gli apparati decorativi e la pavimentazione; fu in questa occasione che nel 1876 vennero alla luce le due colonne di cipollino e altre opere antiche nell'abside, ritenute vincenziane, nonché gli affreschi della stessa epoca, la porta durazzesca che, secondo Borrelli, conduceva a un antico sacello e i due pilastri monolitici



binati a colonne. Purtroppo non si evitò la distruzione di parte degli affreschi recuperati, a causa dell'erezione di un muro di sostegno: prima che fossero in buona parte occultati, il Salazar incaricò il pittore Autoriello di eseguire accurati disegni e rilievi a colori, finalizzati a una pubblicazione sugli antichi affreschi napoletani già iniziata dall'autore, che purtroppo non ebbe seguito; fu infine rifatta la decorazione plastica del cappellone di Santa Lucia, nonché tutti gli stucchi della chiesa relativi agli interventi di Astarita e di De Simone.

Pelella si occupò non solo degli aspetti finanziari dell'intervento, ma anche dell'individuazione di un professionista disposto a redigere il progetto di restauro a titolo gratuito: fu allora individuato l'ingegnere Giorgio Tomplison, che in un primo momento pensò di ripristinare l'apparato decorativo barocco, integrandolo con nuovi elementi in stile e adottando scelte cromatiche in tono con la tela da collocarsi, come vedremo, sull'intradosso del soffitto della navata. La *Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli* – istituita nel 1874 e in un primo tempo presieduta da Errico

Nella pagina accanto:

70-71. Monumenti epigrafici esistenti nella Collegiata di San Giovanni Maggiore nel 1856.

ASDN, Fondo Collegiata San Giovanni Maggiore (si ringrazia M. de Napoli per la segnalazione dell'inedito documento).

72. Veduta dell'interno della Basilica dopo il crollo del 1872 (da G. Borrelli, 1967).

73. Veduta dell'interno.



side were crumbling, as were those supporting the transept arches. Only the apse remained in good condition, in part because it was separated from the transept by a high wall, with entries to either side of the altar.

In 1869, at the request of the Cathedral College, the Municipality sent a technical examination committee. However the committee considered that only the interior cornice required work, and that any other interventions could be delayed. But on 1 August 1870 the first two pilasters to the right of the central nave collapsed; this was followed by the collapse of the large part of the nave and its roof, most of the right transept with the Chapel of Santa Lucia, and a number of side chapels, as documented in a period photo. At this point the Municipal Council went so far as to consider demolishing the entire church to make way for a neighborhood market. Hastily, the Basilica rector Giuseppe Pelella presented documentation on the historic and cultural importance of the monument, thus succeeding in obtaining both a reprieve and an agreement to a restoration program.

From Borrelli, we learn that by 1872, Pelella had succeeded in undertaking the works,

with the contribution of the Municipality limited only to oversight by the Building Committee. The reconstructions involved the transept, tribune, decorative systems and flooring. It was in 1876 that this program brought to light the two cipollino columns and other antique works in the apse, considered of Vincentian era; also the frescos of the same period, the small Angevin doorway, which according to Borrelli led to an ancient sacello, and finally the two monolithic pilasters mated to columns. Unfortunately, the works failed to avoid the destruction of most of the frescos, lost due to the erection of a supporting wall. Before the paintings

Alvino, poi, dopo la morte di questi, da Federico Travaglini – approvò il progetto nel settembre 1872¹⁰⁵.

Non è da escludere il coinvolgimento diretto di Travaglini nelle iniziali scelte cromatiche, simili a quelle che lo stesso architetto aveva adottato in San Domenico Maggiore, optando per decorazioni in rosso, oro e grigio. Ma soprattutto si avverte il peso delle idee di Travaglini¹⁰⁶ nell'opera di restauro, intesa sin dal primo momento come recupero della memoria antica e, quindi, privilegiando le scoperte archeologiche a danno della veste barocca del monumento, che si venne dunque a perdere in buona parte al fine di ricomporre la pretesa unità dell'abside paleocristiana¹⁰⁷. L'architetto condizionò quindi le scelte relative alla sistemazione delle bifore, dei pilastri marmorei e degli archi binati. Ma, a causa delle enormi spese sostenute per la parte statica, si dovette limitare quella decorativa alla tela per il soffitto della navata e per il resto ad ornamenti in tardo stile neoclassico, dalle «forme assai banali e misere», come ebbe a scrivere Roberto Pane¹⁰⁸.

I lavori, eseguiti con il contributo dei fedeli e con l'interessamento di un apposito

comitato di nobildonne napoletane¹⁰⁹, riguardarono soprattutto il transetto e il presbiterio, venendo però eliminato quanto ancor rimaneva della decorazione barocca, come del resto fu fatto anche nelle navate laterali. Purtroppo le macerie che ingombravano gran parte della chiesa furono sversate nelle cripte; ma, lavorando al consolidamento delle fondazioni in prossimità dell'ingresso principale, fu scoperto un percorso sotterraneo che, attraverso vico San Giovanni Maggiore, raggiungeva il palazzo Mascaro, terminando in una vasca un tempo appartenente, con ogni probabilità, al giardino della badia.



74-75-76. Vedute dell'interno.



were covered, Demetrio Salazar hired the artist Autoriello to record the works in drawings and in color. Salazar intended to publish the documentation in a work on ancient Neapolitan frescos which he had already begun, but unfortunately the volume was never completed. Finally, the sculptural decoration of the Chapel of Santa Lucia was redone, as well as all the plaster decorations dating to the interventions of Astarita and de Simone. Pelella concerned himself not only with finding funds for the interventions, but also with obtaining a professional willing to take on the direction of the restoration project on a voluntary basis. The choice fell on the engineer Giorgio Tomlinson, who originally proposed the restoration of the baroque decorative systems, integrating these with new elements in similar style and adopting color choices in keeping with the cloth lining which was to be inserted on the underside of the nave roof. The “Municipal Committee for the Conservation for the Monuments of Naples” approved the project in 1872. This committee was instituted under the presidency of Errico Alvino; following his death the presidency passed to the architect Federico Travaglini. Consideration can be given to the idea

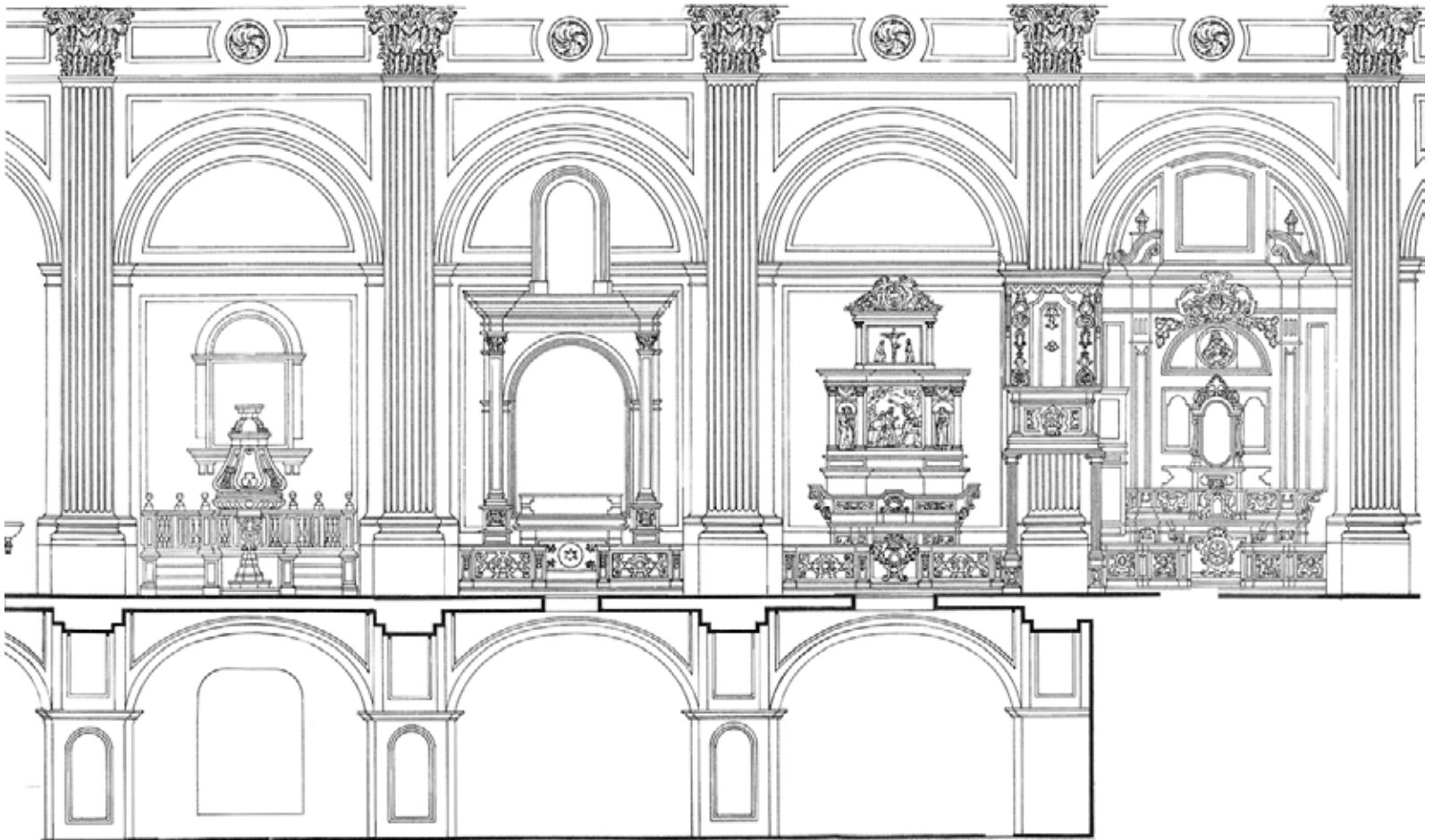
Come abbiamo visto, nel consolidarsi la parte absidale furono estratte dai pilastri laterali le due antiche colonne marmoree oggi agli angoli dell'abside, rinvenendosi anche la colonna di granito egiziano poi collocata nella sagrestia. Nei sottarchi dei due archi laterali sinistri furono scoperte immagini sacre tre-quattrocentesche, tra cui quelle di *Cristo risorto con la Madre piangente* e di *San Giovanni apostolo*, attribuite dal Parascandolo al Maestro Simone¹¹⁰. In basso, lungo la parete absidale, era invece un'icona rinascimentale raffigurante una *Santa vergine e martire* non identificata, che secondo lo stesso Parascandolo era da attribuirsi a Pietro Perugino, ma per il De Dominici ai pittori napoletani Silvestro Buono e Giacomo Andrea Tesauro. Infine nel secondo sottarco si rinvenne un altro affresco trecentesco, probabilmente

77. Prospetto laterale (rilievo prof. F. Fascia, rielabor. ing. S. Manzo).



that Travaglini was directly involved in the original color choices, which were similar to the scheme in red, gold and grey that he had previously adopted for San Domenico Maggiore. But above all, we can clearly detect the weight of Travaglini's ideas in the restoration program, understood from the outset as the "recovery of the ancient", and thus privileging any archeological discoveries at the expense of the monument's baroque systemizations. In this way most of the baroque aspects were lost, under the pretence of recomposing a sort of paleo-Christian unity in the apse. Travaglini thus influenced the choices concerning the systemization of the double-lancet windows, the marble pilasters, and the twinned arches. But after the enormous expenses for static engineering, the funds left for decoration permitted only the application of

78. Sezione longitudinale; particolare con parte della navata sinistra, la Cappella del Crocifisso e la cripta (Soprint. Generale Interventi Post-sismici Campania e Basilicata).





79. L. Catalani. Progetto della colonna alla *Vergine della Pace* da collocarsi nel largo della Carità, 1852. Napoli, Archivio Storico Municipale (da A. Buccaro, 1985).

80. Particolare dell'abside con la *Vergine della Pace* negli anni Sessanta del secolo scorso (da G. Borrelli, 1967).



raffigurante Santa Lucia, ritenuto dallo stesso autore opera del Maestro Simone o del suo allievo Nicolantonio del Fiore¹¹¹. Di questi affreschi è giunta sino a noi solo la parte rimasta protetta dal muro di sostegno realizzato per consolidare gli archi absidali.

Il battistero fu rimosso dal centro della navata centrale e collocato tra i pilastri della seconda cappella a sinistra, mentre l'altare del Vaccaro, prima posto al centro del transetto, fu arretrato all'interno del vano presbiteriale, conservandosi però il doppio ordine di balaustre che lo cingeva: su una di esse furono posti due «splendori», ossia candelabri intagliati in legno dorato, provenienti da San Domenico Maggiore.

Su iniziativa del Pelella, sul fondo dell'abside fu collocata la scultura marmorea della *Vergine della Pace*, eseguita da Gennaro Calì (1799-1877) per conto di Ferdinando II: in un primo tempo destinata a ornare la sommità di una maestosa colonna da collocarsi, secondo il progetto di Luigi Catalani del 1852, nel largo della Carità, dopo l'Unità fu deciso di elevare il monumento nell'attuale piazza dei Martiri, secondo il progetto di Alvino¹¹²; ma in corso d'opera si preferì innalzarvi una nuova scultura, simboleggiante le *Virtù dei martiri*, cedendo la statua della Vergine al Pelella¹¹³. La scultura – trasferita dopo il 1970 presso il Seminario Arcivescovile di Napoli – era stata posizionata su un pesante basamento: per la sua collocazione fu smontata la parte centrale del coro ligneo cinquecentesco, riutilizzandosene i pezzi per risistemare la cattedra vescovile e il battistero secondo l'attuale configurazione.

Sotto la ghiera dell'arco di accesso al catino absidale furono eseguiti, in onore della Vergine, dieci pannelli esagonali in stucco con i simboli delle litanie lauretane. Fu pure

the canvas ceiling in the nave. Other than this there was only provision of limited ornamentation in late neoclassical style, of “quite banal and miserable form”, as Roberto Pane described it.

The works were paid for with contributions from the faithful and the support of a committee of Neapolitan noblewomen. The renovations were primarily in the transept and presbytery, and included the removal of what remained of the baroque decoration, as was also done in the lateral naves. Another unfortunate aspect was that much of the rubble occupying the large part of the church was dumped into the crypts. However, while consolidating the foundations near the main entrance, a tunnel was discovered leading to Palazzo Mascaro; the tunnel arrived at a cistern that at one time likely belonged to the abbey garden.

As we have seen, the apsidal consolidations included the extraction of the two antique marble columns from the lateral pilasters, now seen at the corners of the apse. An Egyptian granite column was also revealed, then placed in the sacristy. Frescos dating to the 1300s and 1400s were found on the under-arches of the two left arches. Among these were a Christ risen, with grieving Mother and Saint John the Apostle, which Parascandolo attributed to Maestro Simone. Lower down along the apsidal wall there was a renaissance icon depicting an unidentified Holy Virgin and martyr, which Parascandolo attributed to Pietro Perugino, but which for De Dominicis was better assigned to the Neapolitan painters Silvestro Bruno and Giacomo Andrea Tesauro. Finally, in the second sub-arch, another 1300s fresco was found, probably depicting Saint Lucy, again considered by Parascandolo to be the work of Maestro Simone or by his pupil Nicolantonio del Fiore. Of these frescos, the only parts which now remain are what was covered by the supporting wall, built to consolidate the apsidal arches. The baptistery was removed from the middle of the central nave and place between the pilasters of the second chapel on the left. The Vaccaro altar, originally situated at the center of the transept, was shifted backwards into the presbyterial opening. The double order of marble baluster panels was moved along with the altar; on these were placed two “splendori” (candelabras in carved and gilded wood), originating from San Domenico Maggiore.

At the initiative of Pelella, a marble sculpture of the Virgin of Peace by Gennaro Cali

realizzato il nuovo pulpito in marmo policromo su quattro colonne, addossato a un pilastro della navata laterale sinistra, mentre il pannello a bassorilievo dell'antico pulpito, raffigurante il *Battesimo di Cristo* e recante sul retro un altro bassorilievo romanico, fu murato su questo lato in un pilastro della navata laterale sinistra; oggi, purtroppo, se ne è perduta traccia.

Secondo il progetto del Tomplison, fu pure riaperto il foro centrale della cupola, ove un tempo si ergeva la lanterna, venendone costruita una nuova in ferro e vetro. Infine vennero rifatti la decorazione del cappellone di Santa Lucia e il soffitto della navata centrale, decorato con una tela a riquadri geometrici creati da Domenico Leggieri, del quale si conserva il bozzetto nella cappella di San Raffaele: all'interno furono collocati tre quadri di Nicola Montagano con la *Nascita del Battista*, il *Battesimo di Gesù nelle acque del Giordano* e la *Morte del Precursore*¹¹⁴. Nel 1886 fu infine rifatta la facciata secondaria verso la piazza.

Al termine dei lavori di restauro, durati ben quindici anni, il 27 novembre 1888 il

81-82. San Giovanni Maggiore, facciata laterale e dettaglio della lapide apposta dopo i restauri ottocenteschi. L'ingresso corrisponde a quello originario del tempio protocristiano. L'aspetto attuale è quello risultante dai lavori compiuti nel 1886.



(1799-1877) was inserted at the rear of the apse. The work was originally executed for Ferdinand II and was intended to cap a majestic column to be placed in Largo della Carità. The original project, prepared Luigi Catalani in 1852, was abandoned following Italian unity. In its place there was a second plan by Alvino, for a column to be mounted in the current Piazza dei Martiri. When the project was already under way, a decision was made to mount a new sculpture symbolizing the Virtue of the martyrs in place of Cali's work, which was given to Pelella. To make way for the Virgin and its heavy base, the central part of the 1500s wooden choir was dismantled; the pieces were used in the re-systemization of the bishop's throne and baptistery as we now see them. In the 1970s, Cali's sculpture was moved to the Seminary of the Naples Archdiocese.

Under the arched entrance to the apsidal vault, 10 plaster panels with symbols of the Litany of Loreto were installed, in honor of the Virgin. A new pulpit was also constructed in polychrome marbles, standing on four columns, against a pilaster of the left nave. A bas-relief panel from the ancient pulpit, showing the Baptism of Christ, with a Romanesque relief on the reverse side, was walled into a pilaster of the left nave. This work has since disappeared.

Tomlinson's project also saw to the reopening the central aperture of the cupola, where the lantern had once been located. In its place, a new lantern in iron and glass was installed. Finally, the decorations of the Chapel of Santa Lucia were redone, and the ceiling of the central nave was prepared with a canvas in quadrangular designs, painted by Domenico Leggieri. The preparatory drawings, preserved in the Chapel of San Raffaele, show the positioning of three paintings by Nicola Montagna, mounted within the canvas: the Birth of John the Baptist, the Baptism of Jesus in the waters of Jordan, and the Death of the Precursor. In 1886 the secondary façade was renovated, facing piazza San Giovanni.

The works lasted a total of 15 years. On 27 November 1888, as recorded by the epigraph placed on the counterfacade, Cardinal Guglielmo Sanfelice re-consecrated the Basilica for public use, offering plenary indulgence for the faithful in attendance, and for those who would come in the years following. The 1872-1880 maps of the Municipality of Naples give a precise image of the building plan following the new

cardinale Guglielmo Sanfelice – come ricorda l’epigrafe posta sulla controfacciata – riconsacrò la basilica per la riapertura al pubblico, concedendo l’indulgenza plenaria ai fedeli presenti e a quelli che vi si fossero recati negli anni successivi in quello stesso giorno: possiamo avere una precisa immagine planimetrica dell’edificio a seguito dei nuovi lavori nella citata pianta del Comune di Napoli del 1872-80. Ma all’inizio del secolo scorso, in occasione del taglio di via Mezzocannone nell’ambito dei lavori di risanamento, l’antica gradinata di accesso alla chiesa fu tagliata, venendo nuovamente rifatta la facciata nelle forme attuali.

Nel 1970, a causa di un ulteriore dissesto, crollò il soffitto della navata, perdendosi la tela ottocentesca, di cui restano soltanto alcune testimonianze fotografiche. Da allora sarebbero trascorsi altri quarant’anni prima della recente riapertura, durante i quali si sono verificati continui furti, con la perdita di preziose opere d’arte¹¹⁵.

Sebbene già dal 1975 fossero stati finanziati dalla Cassa per il Mezzogiorno urgenti interventi di restauro, dopo il terremoto del 1980 la chiesa era ancora in uno stato di grave degrado: solo a partire dal 1987 le Soprintendenze napoletane avviarono l’ampio programma di restauro che ha portato, in anni recenti, al completamento delle opere atte a restituire l’antico splendore a questo monumento così significativo per la città. L’attenta opera di restauro - ben documentata nel volume del 2014 - ha indubbiamente valorizzato le ricche testimonianze di storia e di arte che, nonostante le descritte complesse vicende storico-costruttive, la Basilica tuttora conserva¹¹⁶.

In particolare il restauro dell’abside, in cui sono stati lasciati a vista la struttura antica e il rivestimento seicentesco, con le cornici progettate per la collocazione dei dipinti, è stato volto a ottenere un risultato d’insieme plausibile sia dal punto di vista della tutela, sia da quello della fruizione, tenendo conto della complessità delle stratificazioni¹¹⁷.

Note

¹ Cfr. G. Borrelli, *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, Napoli, Tip. Editrice Glauk, 1967, pp. 11 sgg.

² G. Pontano, *De bello Neapolitano*, Venetiis, in aed. Aldi, et Andreae soceri, 1518, p. 316v; G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 11-13.

³ Cfr. A. Silla, *La fondazione di Partenope*, Napoli, Stamp. Raimondiana, 1769, pp. 122-123; M. de Napoli, *Le origini della Basilica: ipotesi e traduzione erudita*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni, 2014, p. 14.

⁴ G.A. Galante, *Guida Sacra della Città di Napoli*, Napoli, 1872, ried. Napoli, SEN, 1985, p. 86.

⁵ C. de Lellis, *Parte Seconda, o vero Supplemento a Napoli Sacra di D. Cesare d’Engenio*, Napoli, per R. Mollo,

works. But at the beginning of the 1900s, Via Mezzocannone was cut through the urban fabric as part of the grand project of renewal; at this time the ancient stairway leading to the church entrance was truncated and the façade was rebuilt in the present form.

In 1970, a further structural failure caused the collapse of the nave ceiling, with the loss of the 1800s canvas, of which only photographic documentation remains. Forty years would then pass before the cathedral was reopened to the public. During this time there were repeated thefts, with the loss of many precious works.

Emergency interventions were carried out as early as 1975, financed by the Southern Italy Development Fund, however the grave conditions of the church were further worsened by the earthquake of 1980. It was only in 1987 that the state Superintendencies for cultural heritage began a major program for the restoration and revival of the ancient splendor of the monument, so important to this city. The Basilica was reopened to the public in January 2012. The carefully planned restoration program has clearly enhanced the rich historic and artistic assets of the Basilica, surviving from the complex, millennial history of construction, deterioration, renovation and restoration.

In particular, the restoration of the apse maintains the visibility of both the antique structure and the 1600s detailing, with its cornices designed for the insertion of paintings. This approach achieves both the preservation of the original and a satisfactory level of functionality, while respecting the complexity of historic stratifications.

1654, pp. 46-47, sostiene invece che lo stesso Adriano, pietoso verso i seguaci di Cristo, avesse fondato una chiesa dedicata al Divino Salvatore.

⁶ N. Carletti, *Topografia universale della Città di Napoli*, Napoli, Stamp. Raimondiana, 1776, p. 120.

⁷ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli, stamp. G. Raillard, 1692, IV, p. 78. Così al riguardo Borrelli (*op. cit.*, p. 13): «La notizia riportata dal Celano è confortata dai documenti da noi recuperati presso l'Archivio della chiesa; nelle carte si specifica che cavamenti alla profondità di 56 palmi furono fatti dal lato dell'Epistola dell'altare maggiore nell'anno 1681. Fasc. 3, parte 3, n. 1».

⁸ G.D.C., *Napoli Antica. S. Giovanni Maggiore*, in «Il Pungolo», a. XXIII (1882), n. 243.

⁹ B. Capasso, *Napoli greco-romana*, Napoli, SNSP, 1905, p. 97.

¹⁰ M. de Napoli, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ G. Villani, *Cronaca di Parthenope*, Napoli, S. Castaldo e C. Porsile, ed. 1680, p. 32, cit. in G. Gagliardi, *La Basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli e la sua insigne collegiata*, Napoli, Soc. A. Bellisario, 1888, pp. 56-57.

¹² R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, Prato, Guasti, 1872-80, vol. I, p. 155.

¹³ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

¹⁵ G.A. Galante, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ M. de Napoli, *op. cit.*, p. 46, n. 230.

¹⁷ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ R. Garrucci, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ Si veda A. Sogliano, *Di un'epigrafe greca scoperta nella chiesa di S. Giovanni Maggiore in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», a. I (1876), fsc. I, pp. 565-569, cit. in M. de Napoli, *op. cit.*, p. 46, n. 231.

²⁰ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 14, 58.

²¹ *Iscrizioni greche d'Italia. Napoli*, a cura di E. Miranda, I, Roma, ed. Quasar, 1990, I, p. 19.

²² *Ivi*, p. 58.

²³ G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 47-49. Cfr. pure *Inscript. graecae Siciliae et Italiae*, a cura di G. Kaibel, Berolini, ap. Georgium Reimerum, 1890, nn. 718, 731; B. Capasso, *op. cit.*, n. 295.

²⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 14-17. Cfr. pure G. Caputo, E. Vergara Caffarelli, *Leptis Magna*, Roma, Impr. Astaldi, 1963, p. 149.

²⁵ Cfr. G. Borrelli, *I maestri scultori napoletani del sec. XVI e la genesi del barocco*, in «Asprenas», a. XI, nn. 2-3, p. 190.

²⁶ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 14-17. Cfr. pure L. Parascandolo, *Il ritrovamento della tribuna*, in «Libertà Cattolica», a. 1876 (1 sett., 24 nov.); Id., *L'antica tribuna di San Giovanni Maggiore*, in «Libertà Cattolica», a. 1876, pp. 180-257; Id., *Ancora intorno alla scoperta dell'antica tribuna in San Giovanni Maggiore*, in «Libertà Cattolica», a. 1876, p. 1006; G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 127; M. de Napoli, *op. cit.*, p. 46, n. 221.

²⁷ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 83.

²⁸ *Ivi*, pp. 26-28, 82n. Cfr. pure G.B. De Rossi, *Esame archeologico*, in *L'abside dell'antica basilica di S. Giorgio Maggiore in Napoli. Relazioni della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti e deliberazione della onorevole Giunta, seguite dalle memorie storiche della basilica e dall'esame archeologico dell'abside medesima*, Napoli 1881, pp. 25-40. Così Borrelli: «L'ornato del capitello è composto da foglie di acanto disposte esattamente come nei capitelli romani che ancora sovrastano le colonne di cipollino nella tribuna. Sol che il gusto del lanceolato, che si nota nell'acanto romano, qui si acuisce determinando quelle particolari foglie che vengono denominate bizantine; esse sono del tutto simili a quelle che completano il monogramma del vescovo sul moncone d'architrave che sovrasta il capitello romano. Nell'Archivio Arcivescovile di Napoli: *Sante Visite*, vol. VII, f. 163r, visita del Card. Gesualdo al 10 nov. 1598 alla parrocchia di Chiaiano, intitolata a San Giovanni Battista, si legge: "...vas marmorea ex solido lapide ipsum vas cum media columna polite ex opere sub-ptili elaborat..."», con evidente riferimento alla pila da noi recuperata. Inoltre un altro capitello, forse il quarto dell'antica cupola vincenziana, esisteva nella chiesetta di S. Angelo (poco distante da Chiaiano), di cui resta il solo ricordo in un documento d'archivio. Nel medesimo volume a f. 167r della visita del Card. Gesualdo si legge: "...a latere dextra ingredientis iuxta pariete vas aquae benedictae ex marmore cum columna marmorea..."».

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. Pontano, *op. cit.*, foll. 315, 326.

³¹ Questo il testo della seconda epigrafe: «D.O.M. / VETUS QUOD SUSPICIS SAXUM / SI FUT QUOD CREDITUR

SEPULCRALE / NON PARTHENOPEM CONDIDIT / SED SUPERSTITIONEM / NAMQUE PULSIS INANIBUS DIIS / CONSTANTINUM MAG. ET CONSTANTIAM FILIAM / VOTI REOS / TEMPLUM HOC INITIANTE SYLVESTRO / CHRISTIANIS DESTINASSE SACRIS / PRISCUS MONET ID UNUM LAPIS / QUI NE TIBI UNQUAM QUISQUIS ES IMPONAT / CRUCIFIXI SODALITAS / RECENTI HOC LAPIDE CAVIT / ANNO A PART VIRG MDCLXXXIX».

³² Cod. Vatic. Lat. 5007, f. 44r, recuperato da L.A. Muratori e pubblicato in *Iohann. Diac. Cronica. Apud Ludovic. Ant. Muratori Rer. Italicae. Script.* t. I, part. 2.

³³ Fino a D. Mallardo, *Il Calendario Marmoreo di Napoli*, Roma, Ed. Liturgiche, 1947, p. 10.

³⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 72.

³⁵ *Ivi*, pp. 72-79. Cfr. pure C. Celano, *op. cit.*, pp. 78-79. A proposito del Parthenopem tege fauste, Celano scrive: «Dicono alcuni dei nostri scrittori che questo segno stava sulla sepoltura di Partenope, e si fondano su di quelle parole: *Parthenopem tege fauste*; e vogliono che vi sia stato posto dai nostri primi Cristiani. Io non so con che ragione sia stato scritto, perché non so come potevano invocare i Creatori del tutto a difendere e conservare l'ossa di una gentile, quale era Partenope: oltreché noi abbiamo dagli antichi scrittori che il sepolcro di Partenope fosse stato collocato sul più alto della Città, e questo era presso la Chiesa di S. Agnello (come dicemmo) essendone state trovate le vestigia. Abbiamo ancora per certissime istorie che qui fosse stato edificato il Tempio di Adriano. Diciamo dunque colla più probabile opinione, che questo fosse stato il segno della consecrazione della Chiesa fatta dal Sommo Pontefice Silvestro, come si ha per antichissima tradizione, e che il nome di Partenope era della Città nostra che si raccomandava alla protezione di S. Giovanni. Questo sì, in questa pietra vi può cadere una curiosa riflessione, e si è che questa sia antichissima ed in quei tempi che la lingua greca era naturale in Napoli, in modochè anco nello scrivere latino imitavano il carattere greco e le ligature delle lettere che usavano i greci. E per maggiormente avvevare questo, si può riconoscere in un altro marmo antichissimo, che in detta Chiesa si vede, poco prima d'arrivare alla porta maggiore, che il carattere col quale scrivevano i puri latini sia d'altra forma; che però io l'ho fatta con ogni diligenza esemplare appunto come ne sta. Anco è da notarsi che tutte le lettere sono di una sorta di metallo che dà al nero, fuorché A ed N che stanno nella sinistra della Croce che sono di finissimo oricalco, che par d'oro. La croce si sitma che anco fosse stata di metallo per gli buchi cupi che anche vi si osservano di detta Croce che la tenevano incassata; ma ora vi manca, ed il vano che vi è rimasto è stato dorato per farla distinguere».

³⁶ Cfr. L. Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Napoli, tip. P. Tizzano, 1847, pp. 93-95.

³⁷ D. Mallardo, *op. cit.*, p. 10.

³⁸ Cod. Vatic. Lat. 5007, f. 44r, cit. in D. Mallardo, *op. cit.*, p. 10; cfr. pure G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 67 sgg. In occasione degli interventi postunitari, di cui si farà cenno, Bartolommeo Capasso, a seguito di un'approfondita ricerca archivistica, nelle pagine dell'«Archivio Storico per le Province Napoletane» sostenne l'ipotesi del Diacono recante addirittura l'inesistenza di un precedente tempio pagano, per cui il merito dell'edificazione della basilica «praefulgida» era da attribuirsi interamente al vescovo Vincenzo: l'abside di San Giovanni rappresenterebbe dunque il ripetersi di un prototipo proveniente dall'ambiente nord-africano (si veda la basilica di Sabratha) e diffuso a Napoli con l'abside di Santa Restituta. Cfr. P. Di Maggio, *La Basilica ritrovata*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore...cit.*, pp. 51 sgg.

³⁹ M. de Napoli, *op. cit.*, p. 41, n. 73.

⁴⁰ G.A. Galante, *op. cit.*, p. 150.

⁴¹ Cfr. Archivio Storico Diocesano di Napoli (d'ora innanzi ASDN), *San Giovanni Maggiore*, fsc. 17, nn. 7-11, foll. 25 sgg. Nel 1560 P. De Stefano (*Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, R. Amato, Napoli 1560, p. 19) riporta un lungo elenco di frammenti sacri conservati in chiesa, dono di Costantino: «Un pezzo del legno della Santissima Croce. Una spina della Corona di Cristo e la spugna con cui gli fu dato l'aceto. Una Costola e un dente di S. Gio. Battista. Una carraffella col sangue di S. Zaccaria Profeta. Parte della testa di S. Mattia Apostolo. L'occhio di Santa Lucia Vergine e Martire. Il braccio di S. Pomponio Vescovo di Napoli, un osso della gamba di San Filippo Apostolo, il freno e le redini di San Giorgio e un velo di Santa Margherita». Cit. in M. de Napoli, *op. cit.*, p. 42, n. 91.

⁴² Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 22-23. Numerosi dubbi sull'effettiva presenza del deambulatorio sono stati recentemente avanzati dalla Di Maggio (*op. cit.*, p. 55): «I rifacimenti settecenteschi, d'altronde, non aggiungono elementi conoscitivi, e gli imponenti restauri seguiti al crollo della cupola nel 1870 e conclusi solo nel 1888, non menzionano la presenza del deambulatorio, neanche in forma di reperti: la storia della fondazione e delle prime trasformazioni continua perciò ad appartenere al regno delle ipotesi, e sull'argomento gli studi più recenti non sono ancora addivenuti a una soddisfacente risoluzione».

⁴³ M. de Napoli, *op. cit.*, p. 41, n. 76.

- ⁴⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 34; M. de Napoli, *op. cit.*, p. 17.
- ⁴⁵ M. Rotili, *Arti figurative e arti minori*, in *Storia di Napoli*, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane, 1969, II, p. 913. M. Tozzi, *Di alcune sculture medievali della Campania*, in «Bollettino d'Arte», XXV, 1931, p. 275.
- ⁴⁶ Cfr. O. Wulff, *Neuerwerbungen der altchristlichen Sammlung seit 1912. Amtl. Berichte aus den Kgl. Museen XXXV*, Berlin 1914, cit. in G. Borrelli, *op. cit.*, p. 26. Si veda inoltre W. Volbach, *Sculture medioevali della Campania*, in «Rendic. Pont. Accad. d'archeol.», Roma 1936, XII, p. 82, e Id., *Mittelalterliche Bildwerk aus Italien und Byzanz*, Berlin, W. De Gruyter & C., 1936, p. 2, n. 6709.
- ⁴⁷ W. Volbach, *Frühchristliche Kunst Die der Spätantike in West-und Astrom*, München, Hirmer, 1958.
- ⁴⁸ M. Rotili, *op. cit.*, p. 910.
- ⁴⁹ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 17, n. 6, II, fol. 32.
- ⁵⁰ Il dislivello misura cm. 70 ca. Cfr. pure G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 24-25.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² A. Venditti, *op. cit.*, pp. 808, 869, n. 84; M. de Napoli, *op. cit.*, p. 42, n. 93.
- ⁵³ R. Mallardo, *op. cit.*, p. 15.
- ⁵⁴ La citazione dal Villani è in L. Parascandolo, *L'antica tribuna...* cit., p. 741. Cfr. pure M. de Napoli, *op. cit.*, p. 42, n. 100.
- ⁵⁵ V. de Ritis, *I fasti della Chiesa Napoletana*, in «Annali Civili del Regno delle Due Sicilie», XXXV (1844), p. 153.
- ⁵⁶ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 101.
- ⁵⁷ M. de Napoli, *op. cit.*, p. 43, n. 120.
- ⁵⁸ *Ivi*, p. 24. Di tali trasformazioni permane soltanto una scultura lignea policroma raffigurante il Battista, purtroppo oggi ingiustificatamente relegata nella seconda cappella della navata laterale sinistra.
- ⁵⁹ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 33-34.
- ⁶⁰ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 16/cas. 6-3. Si tratta del più antico documento di San Giovanni Maggiore, che attesta l'atto di possesso dell'Abbadia dato dalla Curia Arc. il 5 giugno 1263, nel pontificato di Urbano IV, all'Abate Ebdomadario D. Simone Guindaccio.
- ⁶¹ G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 70.
- ⁶² B. Capasso, *Il vicolo di Mezzocannone*, in «Napoli nella vita e nella storia», Napoli, a cura del Comune, 1914, p. CLXIV. Le notizie in riferimento all'insediamento delle famiglie nobili nel vicolo di Mezzocannone iniziano dal tempo degli Angioini e terminano con il sec. XVIII.
- ⁶³ G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 71.
- ⁶⁴ Si veda in proposito l'articolo *Vandalismo*, in «Il Bersagliere», n. 260 (1879).
- ⁶⁵ L. Parascandolo, *Ancora intorno alla scoperta...*cit., p. 1005.
- ⁶⁶ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 34-39 e n. 87. G. Gagliardi (*op. cit.*, pp. 57-59) trascrive solo in parte il documento notarile, mancando nella sua copia proprio l'inventario. Secondo l'autore il documento «serbasi nell'Archivio di San Giovanni Maggiore», ma deve essere stato poi sottratto, perché non rintracciato dal Borrelli al fsc. 12/4, come da inventario del 1862.
- ⁶⁷ R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Ediz. Comunità, 1975, I, pp. 24, 88, 94, e II, p. 199.
- ⁶⁸ A. D'Aloe, *Catalogo delle chiese di Napoli*, in «Archivio storico delle province napoletane», a. VIII (1885), p. 57.
- ⁶⁹ *Ibidem*.
- ⁷⁰ Si veda M. de Napoli, *op. cit.*, p. 43, nn. 137-139.
- ⁷¹ P. De Stefano, *op. cit.*, p. 20.
- ⁷² B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1948, p. 238. Croce cita in particolare G. Rosso, *Historia delle cose di Napoli sotto l'impero di Carlo V*, Napoli, stamp. G.D. Montanaro, 1635, p. 133.
- ⁷³ B. Croce, *op. cit.*, pp. 238-239.
- ⁷⁴ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 17/6-11, foll. 16, 32-33.
- ⁷⁵ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 39-45.
- ⁷⁶ Borrelli cita Sarnelli (*Basiliografia*, p. 77), il quale segnala che nel 1551 il «P.M. Ambrogio da Bagnoli dei Predicatori, essendo Priore di S. Pietro Martire, trasferì il coro che era al centro della navata principale, dietro all'altare maggiore, contravvenendogli grandemente ed i suoi laici, ma riuscendo ciò più bello alla vista, tutte le altre chiese l'imitarono, accetto la cattedrale».
- ⁷⁷ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 46.
- ⁷⁸ *Ivi*, pp. 46-48.
- ⁷⁹ C. Celano, *op. cit.*, IV, p. 99.
- ⁸⁰ Queste mura greche furono recuperate verso gli inizi del '900 nella nuova sistemazione ed allargamento di via

Mezzocannone, proprio nel punto descritto dal Celano. Negli anni successivi fu ritrovato un altro avanzo di questa lunga murazione, e precisamente nel tratto che dall'attuale angolo di V. E. De Marinis si estende fino a piazzetta Nilo passando per il giardino dei Carafa-Belvedere (oggi cinema Astra), ove ancora alcuni monconi vi si scorgono. Cfr. G. De Petra, *Le origini di Napoli*, in «Annuario storico del Comune di Napoli», a. 1912, p. 18.

⁸¹ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, «Volume delle visite», fsc. 4/8, fol. 70, Visita del Cardinale Ruffo-Scilla, 1805.

⁸² C. de Lellis, *Parte seconda o' vero supplimento a Napoli Sacra di Cesare D'Engenio Caracciolo*, Napoli, R. Mollo, 1654, p. 49.

⁸³ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, «Volume delle visite», fsc. 4/5, fol. 6.

⁸⁴ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, vol. 17, fsc. 8, n. 5.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ P. Sarnelli, *Guida dei forestieri*, Napoli, G. Roselli, 1697, p. 79.

⁸⁷ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 48-50.

⁸⁹ C. Celano, *op. cit.*, IV, p. 6.

⁹⁰ *Ivi*, IV, p. 81.

⁹¹ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 50, 95.

⁹² ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 3, p. I, n. 2.

⁹³ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 4/5, p. I, n. 1, e fsc. 4/3.

⁹⁴ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 4/5, fol. 20.

⁹⁵ S. Ortolani, *Domenico Antonio Vaccaro*, in Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1940, vol. 34, p. 38.

⁹⁶ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁷ *Ivi*, p. 55. «Nelle opere di scavo per l'erezione del palazzo, che occupa il lato a sinistra dell'ingresso della chiesa, furono recuperate altre colonne di granito; due rocchi furono fissati all'ingresso del palazzo; a destra di esso la pietra di piperno nella quale è segnata la data del termine dell'opera con la relativa sigla dell'Architetto».

⁹⁸ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 3, p. I, n. 1: «Relazione dell'antica e moderna Pianta della chiesa fatta dall'Architetto Leonardo De Simone al dì 8 marzo 1759».

⁹⁹ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 4/5, fol. 40.

¹⁰⁰ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 50-51. Una precisa descrizione della chiesa e delle opere d'arte in essa presenti a quell'epoca è in L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli, stamp. Chianese, 1834.

¹⁰¹ ASDN, *Visita Pastorale di Sisto Riario Sforza*, vol. V, a. 1856, p. 498, cit. in M. de Napoli, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰² M. de Napoli, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰³ Si veda in particolare per le vicende dei restauri ottocenteschi, G.D.C., *Napoli Antica...cit.*, passim.

¹⁰⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁵ M. de Napoli, *op. cit.*, p. 43, p. 34.

¹⁰⁶ Cfr. sulla figura e l'opera di questo architetto R. Picone, *Federico Travaglini. Il restauro tra abbellimento e ripristino*, Napoli, Electa, 1996.

¹⁰⁷ P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 51 sgg.

¹⁰⁸ R. Pane, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli, EPSA Editrice Politecnica, 1939, p. 119.

¹⁰⁹ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹¹⁰ L. Parascandolo, *Ancora intorno alla recente scoperta...cit*, pp. 1006-1007.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 1985, pp. 218 sgg.

¹¹³ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 84-85.

¹¹⁴ G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 131.

¹¹⁵ Tra l'altro va segnalata la scomparsa di un notevole *Crocifisso* ligneo risalente al XII secolo, della splendida doppia balaustra settecentesca che cingeva il presbiterio, dell'immagine del *Sacro Cuore di Maria* e della rara transenna marmorea traforata, del XV secolo, che ornava la finestrella sul portale laterale.

¹¹⁶ Sulle fasi e i dettagli tecnici dell'opera di restauro, diretta dall'arch. O. Foglia per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici di Napoli, cfr. in particolare *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli...cit.*, pp. 100-216.

¹¹⁷ P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 188 sgg.

Gli interni e le opere d'arte

Raffaele Ruggiero

Le tormentate e ultramillinarie vicende che hanno segnato la storia della Basilica, sulle quali ci si è sinora soffermati, hanno anche prodotto profondi mutamenti nella disposizione del ricco corredo di opere d'arte mobili, nel quale peraltro non è agevole riconoscere un programma iconografico o liturgico unitario. Se ne fornisce pertanto una lettura basata sull'attuale situazione topografica, ricostruendo ove possibile l'originaria collocazione dei singoli manufatti e gli spostamenti avvenuti nel corso dei secoli. Nei paragrafi conclusivi si passeranno in rassegna le ulteriori opere ad essa pertinenti, attualmente custodite altrove, in attesa di restauro e dell'auspicabile ritorno nella sede d'origine.

The interiors and artworks

Raffaele Ruggiero

The passage of more than two millenia, including many troubled events, has changed the context of the basilica's rich artistic furnishings, causing difficulty in identifying any overall iconographic-liturgical program. The reading we offer is therefore organized in terms of the current church layout. Where possible we add the reconstruction of the original locations of the works, and their repositioning through the centuries. The final section offers a brief review of works pertaining to the basilica but held elsewhere, awaiting restoration, and hopefully return to their original location.



83. D. Leggieri, N. Montagone, *Bozzetto per la decorazione del soffitto e della navata della Chiesa di San Giovanni Maggiore*, tempera su carta applicata su tela, cm. 130x100, dopo il 1870.



84. *Soffitto della navata*, ante 1970 (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014, cit.).

85. Ipotesi di ricostruzione della tela, elaborazione grafica di S. Manzo.

Nella pagina accanto:

86. Didacus Sessa, *Santo con SS. Sacramento e angeli*, firmato e datato 1737, olio su tela, 192x130.

87. G. Scala, *Addolorata con Santa Lucia e San Nicola*, firmato e datato 1732, olio su tela, 197x146.

1. La navata sinistra

La prima cappella a sinistra, dedicata a San Carlo Borromeo nel 1747, dal 1844 è intitolata a San Raffaele. Sulla parete destra si trova il bozzetto della perduta decorazione ottocentesca, posta al centro del cassettonato della navata centrale, della quale restano le foto precedenti i dissesti del 1970 e la descrizione del Gagliardi: «Il soffitto della navata è chiuso da una tela dipinta a fregi in mezzo ai quali spiccano tre quadri rappresentanti la nascita del Battista, il Battesimo di Gesù Cristo nelle acque del Giordano e la morte del Precursore. Questi dipinti recentissimi sono di Nicola Montagone»¹. L'ornato fu invece eseguito da Domenico Leggieri². Dall'esame del bozzetto si desume che la decorazione del soffitto fu realizzata coerentemente con il progetto per quanto attiene ai dipinti, mentre fu semplificata la decorazione dei cassettoni a girali dorati intrecciati su fondo blu, alternati a rosette. Lo stesso motivo era previsto pure per il fregio mediano della navata, insieme con le figure bibliche dipinte sopra le arcate: entrambe le soluzioni non furono probabilmente mai eseguite, lasciando il posto alle semplici specchiature in finto marmo tuttora esistenti³. Il dipinto sulla parete opposta, nonostante gli attributi iconografici della mitria vescovile e del cappello cardinalizio, non è certamente quello segnalato nelle

guide storiche⁴ e descritto dal Borrelli⁵, raffigurante il vescovo di Milano Carlo Borromeo (1538-1584), al quale non potrebbero peraltro riferirsi la corona, l'elmo e la spada, posti in basso a sinistra. La stesura appare piuttosto convenzionale, come pure l'espressione devota del protagonista all'apparizione dell'ostensorio, e non concorre a delineare il profilo del malnoto autore. Il quadro raffigurante l'*Addolorata con Santa Lucia e San Nicola*, all'esterno della cappella, è di Giuseppe Scala, allievo di Paolo de Matteis, del quale Bernardo



1. The left nave

The first chapel on the left was originally dedicated to San Carlo Borromeo in 1747, then rededicated to San Raffaele in 1844. On the right are the preliminary drawings for the lost 19th-century decoration, executed at the center of the coffered ceiling. Referring to this, we have photos taken prior to the 1970s collapse and Gagliardi's description from 1888: "The nave ceiling is completed by a decorated canvas, at the center of which are displayed three paintings representing the Birth of the Baptist, the Baptism of Jesus in the waters of Jordan, and the Death of the Precursor. These are the very recent works of Nicola Montagone". The canvas surfaces surrounding the central paintings were decorated by Domenico Leggieri. From the examination of the preliminary drawing we can make out that the central panels were carried out in accordance with the plans, while the decoration of the coffers was simplified to gilded garlands intertwined on a blue background, alternating with rosettes. The same motif was also planned for the friezes along the nave, and as an accent to the biblical figures painted above the arches. It appears that neither area of decoration was ever completed, instead being substituted by the simple imitation-marble panels which still exist. Although the painting on the right wall of the chapel shows the iconographic features of the bishop's miter and cardinal's cap, it is clearly not the portrait of the bishop of Milan, Carlo Borromeo (1538-1584), which was once noted in the historic guides and described by Borrelli. Such a personage could not be related to the crown, helmet and sword, shown in the lower left. The quality of painting is quite conventional, as is the devoted expression of the bishop witnessing the apparition of the monstrance: factors which weaken any identification of an artist.



Near the chapel entrance is a painting of Our Lady of sorrows with Saint Lucy and Saint Nicholas, by Giuseppe Scala, student of Paolo de Matteis. The artist's life was summarized by Bernardo de Domenici: "He had great talent, but falling in love with a young girl, he took her for wife; and to furnish her maintenance with his labors, he forced his painting cruelly, which lost its spirit; he became an almost ordinary painter, and died miserably in recent years, around 1740". The painting, recorded by Borrelli as being at the entrance to the 16th-century sacristy, confirms the quality of the artist in the delicate chromatic harmonies and the compositional balance. The Madonna,



88-89. *Fonte battesimale* nello stato attuale e prima del 1970 (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014, cit.).



De Dominici scrisse: «avea gran talento, ma innamoratosi d'una giovanetta la tolse per moglie, e per procacciarle il mantenimento con sue fatiche, gli convenne trapazzare le sue pitture, laonde perduto lo spirito, divenne quasi ordinario pittore, e miserabile se ne morì in questi anni scorsi del 1740 in circa»⁶. Il dipinto, segnalato dal Borrelli sulla porta d'ingresso alla sagrestia cinquecentesca⁷, conferma le qualità dell'artista nella delicatezza degli accordi cromatici e nell'equilibrio della composizione. La Madonna, solidamente adagiata sulle nuvole, appare indifferente alla spada che la sta trafiggendo e alla compunta

devozione dei due santi. Santa Lucia, protettrice della vista, è riconoscibile dai consueti attributi della corona, della palma del martirio e degli occhi offerti in un vassoio che regge con la sinistra. San Nicola di Bari indossa mitria e piviale dorati e regge il pastorale vescovile; ai suoi piedi sono il libro e tre sfere d'oro, simbolo del soccorso che egli offrì anonimamente ad un padre bisognoso affinché questi maritasse le sue tre figlie, risparmiando loro l'ignominia della prostituzione alla quale il poveruomo voleva destinarle.

Al di sotto della prima arcata a sinistra si trova il *Fonte battesimale* del quale, trafugata la vasca marmorea eseguita nel 1730, restano il gradino ottagonale della fine del Seicento, la gradinata a due bracci pure marmorea e la balaustra lignea, aggiunte dopo il restauro ottocentesco, quando il battistero fu spostato nell'attuale posizione⁸. Sulla parete di fondo della seconda cappella a sinistra spicca un'elegante cornice architettonica in marmo, cinquecentesca: due lesene di ordine composito dalla raffinata decorazione a candelieri, in tralci d'acanto ed altri elementi figurati, sostengono la trabeazione e inquadrano l'arco a tutto sesto il cui intradosso

90. San Giovanni Maggiore, seconda cappella a sinistra.

91. Sant'Aniello a Caponapoli, quarta cappella a destra: come recita l'iscrizione nel fregio, la cappella è dedicata alla Madonna e a Sant'Agnello.



firmly seated on the clouds, appears indifferent to the sword slicing through her, and to the solemn devotion of the two saints. Saint Lucy, patron of eyesight, is recognizable from her standard attributes of a crown, palm of martyrdom, and the offering of her eyes, which she holds on a plate. Saint Nicholas of Bari wears the miter and golden cope, while holding the bishop's crosier. At his feet are three gold balls perched on some books, the symbol of Nicholas' anonymous help to a needy father, so he could arrange the marriage of his three daughters and avoid the shame of their prostitution. The Baptismal font is situated under the first arch along the left. The entire marble basin, executed in 1730, was stolen around the end of the 20th century. What remains are the octagonal plinth of the late 1600s, the ascending and descending steps in marble, and the wooden banisters added after the 19th century restoration, when the baptistery was moved to its current location.

On the back wall of the second chapel to the left is an elegant marble architectural cornice from the 1500s. Two semi-pilasters in mixed architectural orders, with refined "candelabrum" decoration of acanthus fronds and other figurative elements, support

92. Seconda cappella a sinistra: *Madonna col Bambino e san Pietro*, affresco, inizi sec. XVI.

93-94. Dettaglio dell'altare e dell'epigrafe apposta dopo il 1643; dettaglio della decorazione a rilievo.



è scompartito in sei rombi decorati da teste di cherubini e reca al centro la raffigurazione del *velo della Veronica*, la reliquia nella quale è impresso un volto che si ritiene essere quello di Gesù. Le facce interne dei pilastri sono impreziosite da numerosi emblemi sovrapposti – l'aquila ad ali spiegate, il libro, i calici, la croce, la tiara – secondo un modello che si ritrova pressoché identico, come tutta la struttura architettonica, nella quarta cappella a destra, dedicata alla SS. Concezione, della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli. La scritta apposta in caratteri greci sulla trabeazione, la cui translitterazione è *PERIBLEPTOS*, significa “mirabile, magnifico”⁹. Tradizionalmente translitterata in *SPECIABILIS*, è stata riferita dal Chiarini¹⁰ alla statua del Battista collocata nella nicchia sovrastante, mentre altri autori ritengono che alludesse al dipinto collocato in origine sull'altare, raffigurante *Santa Maria di Costantinopoli* dei Greci, cui la cappella è dedicata.

Qui si riunirono infatti i profughi di Costantinopoli dalla seconda metà del '400 fino alla fondazione della nuova chiesa, poi denominata dei SS. Pietro e Paolo dei Greci e tuttora esistente, da parte di Tommaso Demetrio Paleologo, che aveva peraltro già acquistato un diritto di sepoltura in San Giovanni Maggiore, dove fu inumato nel 1523. Nel 1635, nell'ambito delle trasformazioni della chiesa volute dal cardinale Marzio Ginetti e decaduto ormai il culto di santa Maria dei Greci in San Giovanni Maggiore, fu restaurata anche la struttura architettonica della cappella. Nel 1643 la Madonna dei Greci fu sostituita da una *Madonna di san Luca* appositamente inviata da Roma: dall'epigrafe incisa in quell'occasione e tuttora poggiata sull'altare si apprende che tale dipinto, copia di quello che la tradizione attribuisce all'evangelista, era stato

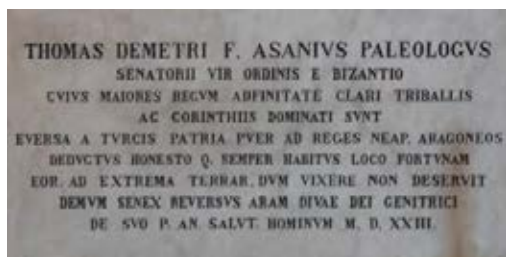
portato in Italia da Elena, madre di Costantino¹¹. La *Madonna di san Luca* fu rimossa a sua volta nel 1678: custodita in Sagrestia almeno fino al 1746¹², è andata poi dispersa. Al suo posto fu collocato l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino e san Pietro*, rinvenuto nel 1675 sotto l'intonaco nel cappellone di Santa Lucia. L'opera, nella quale non



95. Epigrafe di Tommaso Demetrio Paleologo.

96. *San Giovanni Battista*, scultura in legno, prima metà del sec. XIV, cm. 227x80.

97-98. Lastre tombali di Gianfrancesco Giano Anisio (umanista nato a Lauro di Nola nel 1465 e morto nel 1541) e dell'abate Giovan Leonardo Basso; lapide della lastra tombale di Giovan Leonardo Basso e lastra tombale di Vincenzo Guarracino, sacerdote e benefattore della chiesa, morto nel 1563.



the trabeation and frame the round arch. The under-arch is divided in six rectangles decorated with cherub heads, centered around a bas-relief depiction of the Veil of Veronica, the relic that is believed to bear the likeness of the face of Jesus. The inner sides of the pilasters are enriched by numerous emblems, including an eagle with spread wings, a book, cross and tiara. An almost perfect replica of this iconographic system, as well as the entire architectural structure, is found Church of Sant'Aniello at Caponapoli, in the fourth chapel to the right, dedicated to the Holy Conception. The Greek script carved in the trabeation, transliterated as PERIBLEPTOS, means "worthy, magnificent". The epigraph was traditionally transliterated as SPECIABILIS, and in Chiarini's opinion referred to the statue of the Baptist in the niche above. Other authors consider that it alludes to the painting originally located on the altar, showing Saint Mary of Constantinople: a saint of special significance to the Greeks, to whom this chapel was dedicated. In fact beginning in the second half of the 1400s, the chapel was the gathering place for Catholic refugees arriving from Constantinople. The chapel continued as the focus of the congregation until the founding of their own church, named for Saints Peter and Paul "of the Greeks" (SS. Pietro e Paolo dei





99-100. Dettagli della decorazione della cona, con l'ermellino apposto come "firma" dall'anonimo autore.

101. *Pulpito* con intarsi policromi, sec. XIX.

sono più leggibili le figure del committente inginocchiato e forse di sant'Agostino a sinistra, è attribuita dal Chiarini¹³ a Leonardo da Pistoia, mentre il Borrelli la assegna al pittore veronese Cristoforo Scacco¹⁴. La statua del *Battista* posta nella nicchia sovrastante fu definita dal Chiarini un «pregevole monumento dell'arte bizantina che veneravasi nella chiesa fin dai primi secoli della fondazione»¹⁵. Si tratta in realtà di un'opera databile verso la metà del Trecento, ispirata nello schema compositivo e nell'«astratta assorta fissità» a modelli più antichi, come la figura centrale della Cattedra di Massimiano. Trasformata in passato in *Volto Santo*, ridipingendo in rosso l'originaria pelliccia dorata e in blu il mantello, già in lacca rossa, è stata restituita dal recente restauro agli originari valori plastici e cromatici¹⁶. Nella cappella si trovano anche alcune lastre tombali cinquecentesche con figure di giacenti murate nelle pareti e lapidi sepolcrali incassate nel pavimento¹⁷.

La terza cappella a sinistra è dedicata a San Giovanni Battista dei Ravaschieri. Una lapide sepolcrale, perduta durante le trasformazioni seicentesche, ricorda l'altare istituito da un *Germanus Ravaschierus ligur excomitibus lavaniae* e dalla consorte *Antonia Scotia*, completato dal figlio entro il 1534¹⁸. La cona, già addossata all'ultimo pilastro a sinistra della navata, fu smontata nel XVII secolo e qui ricomposta, senza più l'altare. Il retablo si compone di due parti. Quella inferiore è scandita da quattro colonne di ordine composito, due delle quali purtroppo mutile dei capitelli trafugati, che inquadrano la scena principale e le due nicchie laterali, concluse dal consueto catino a conchiglia e animate dalle figure dinamiche dei due santi. Nel registro superiore la *Crocifissione* è impostata secondo lo schema convenzionale e le figure si stagliano contro uno sfondo piatto incorniciato da colonne ioniche; sul fregio campeggia il motto «Vita Revixit» (La vita rivisse). Nella composizione si distinguono due diverse fatture: la parte figurata è di Giovanni Merliano da Nola (Nola 1488-Napoli 1558), che nell'ultimo ventennio della sua attività fu il massimo esponente della scultura napoletana; quella decorativa è invece attribuita all'anonimo "Maestro dell'Ermellino", così denominato dall'animale che appone come sigla nei cartigli in basso a destra e a sinistra. Nella scena del *Battesimo* l'effetto di profondità ottenuto grazie alla prospettiva è accentuato dal graduale rilievo delle figure: quella del Battista, quasi a tutto tondo come quella di Cristo, è controbilanciata dai tre



102. Giovanni Merliano da Nola e bottega (attr.), *Battesimo di Cristo*, a sinistra *San Francesco di Paola*, a destra *San Giacomo della Marca* (*San Francesco d'Assisi?*), nell'edicola la *Crocifissione* e, nella cimasa, in un medaglione retto da due putti, il *Redentore*. Cona d'altare in marmo, 1534 ca.

Greci), an institution which still survives. The new church was founded by Tommaso Demetrio Paleologo, who had previously acquired the right to inhumation in San Giovanni Maggiore and was buried here in 1523. By 1635 the congregation of Saint Mary of the Greeks had come to an end, and at that time, during the transformations of the basilica under Cardinal Marzio Ginetti, the chapel architecture was renovated. In 1643 the *Madonna of the Greeks* was substituted by a *Madonna by Saint Luke*, sent from Rome specifically for this purpose. The epigraph inscribed on that occasion is still present on the altar. From this we learn that the painting, a copy of the one traditionally attributed to the hand of Luke, was brought to Italy by Helena, mother of Constantine. In 1678 the *Madonna by Luke* was in turn removed from the chapel and placed in the sacristy, where it stayed until at least 1746, after which it was lost. In its place a fresco was inserted, showing the *Madonna with Child and Saint Peter*, which had been found in 1675 beneath the plaster of the Chapel of Santa Lucia.

The work is attributed to Leonardo da Pistoia dal Chiarini, although Borrelli previously assigned it to the Veronese painter Cristoforo Scacco. The figures of the kneeling donor, and perhaps of Saint Augustine, at left, are no longer legible. Chiarini regarded the statue of the Baptist, placed in the niche above the marble trabeation, as "a praiseworthy monument of byzantine art, which has been venerated in this church since the first centuries of its founding". In reality, the work dates to the around the first half of the 1300s. The composition and character "of detached, fixed intensity" are inspired by older depictions of the Baptist, such as in the central panel of the *Throne of Maximianus*, in Verona. The sculpture was at some point reworked as a *Volto Santo*, at which time the gilded haircloth was repainted in red and the mantel was rendered in blue, in place of the previous red lacquer. The work has recently been restored to its original sculptural and chromatic qualities. In this chapel there are also some 16th-century tomb covers showing reclining figures, mortared into the wall, and other tombs in the floor.

The third chapel on the left is dedicated to Saint John the Baptist "of the Ravaschieri" (*Giovanni Battista dei Ravaschieri*). A tomb cover-stone, lost during the 1600s transformations, records the institution of an altar by Germanus Ravaschierus ligur excomitibus lavaniae and his consort Antonia Scotia, with the construction being



angeli adoranti sulla sinistra; la gloria di cherubini in alto, assai meno aggettante, accompagna scenograficamente la discesa dello Spirito Santo; infine, un «significativo valore di stacciato, di sottigliezza plastica, di gusto pittorico, si rivelano nel paesaggio lontanante, non convenzionale, e riproducente luoghi reali di Napoli, come per esempio al centro (tra le due figure) il particolare edificio absidato con accanto una torre (forse l'abside e la torre-campanile di S. Giovanni M.)»¹⁹. Le epigrafi poste sul fregio e alla base recitano rispettivamente: «Ut Perditi Viverent Occubuit Servator» (Il Salvatore morì perché i perduti vivessero); «Expiari cum sontibus voluit qui solus est insons / Agnovit expiator delentem hominem / crimina Filium Dei» («Volle Lui che è il solo innocente espiare con i peccatori. L'espiatore ammise che l'uomo che distruggeva il peccato era il Figlio di Dio»)»²⁰. Sulla parete sinistra è collocato un dipinto seicentesco raffigurante la *Predica di sant'Antonio*. La composizione si svolge secondo uno schema saliente in cui lo sguardo, partendo dal gruppo di fedeli resi con colori brillanti in basso a sinistra, si rivolge lentamente verso la macchia scura del saio francescano, sulla quale spicca la mano destra a indicare il crocefisso. Sullo sfondo, assistono alla scena gruppi di cherubini e un cavaliere, lievemente sfuocati rispetto alle figure in primo piano, in modo da accentuare la profondità di campo con una soluzione di grande sensibilità cromatica.



Fernando di Buglione nacque a Lisbona nel 1195: prima di essere ordinato sacerdote, nel 1219, trascorse tra i Canonici regolari di Sant'Agostino il lungo noviziato, al quale sembra alludere la scritta frammentaria in basso a destra: «B. Alphonsus Bo...ordinis sancti augusti[ni]...». Più in alto si riconoscono altri suoi attributi iconografici, come il giglio e il rosario, che contribuiscono all'identificazione del santo insieme con il saio, la tonsura e l'aspetto giovanile: lasciati infatti gli agostiniani, nel 1220 entrò nell'ordine dei minori fondato una decina di anni prima da san Francesco, mutando in Antonio il proprio nome, e morì a soli trentasei anni. Sulla parete destra si osserva il *Battesimo di Cristo* di Francesco De Mura (1696-1782), già nella seconda cappella a sinistra. Il dipinto, ignorato dalle fonti storiche e databile agli anni Quaranta del XVIII secolo, mostra la piena maturità del pittore che, alla morte del Solimena nel 1747, fu considerato «il primario dipintore oggidì in Napoli» dall'autorevole padre abate D. Placido Troyli²¹. Il suo disegno «forbito e delicato insieme» si esprime qui nell'enfasi

Nella pagina accanto:

103. *Predica di sant'Antonio*, olio su tela, sec. XVII, 185x128.

104. Francesco De Mura, *Battesimo di Cristo*, olio su tela, metà sec. XVII, 165x133.

completed by their son prior to 1534. An altar retable originally placed against the last pilaster on the left of the nave was dismantled in the 1600s and remounted here on the back wall, without the altar table. The retable is composed of two parts. The lower section presents a series of four columns in composite orders, two of which have unfortunately had their capitals stolen.

The columns frame the main scene and two side niches, which are sheltered under sculpted shells and are animated by the dynamic figures of two saints. In the upper register is a Crucifixion arranged in conventional layout, where the figures stand forth against a flat background framed by Ionic columns; the frieze proclaims "Vita Revixit", or "life relives". The retable shows the hands of two artists: the figurative part is by Giovanni da Nola (Nola 1488-Naples 1558), who in his last 20 years of activity was the greatest interpreter of Neapolitan sculpture; the decorative parts are by the anonymous "Maestro of the Ermine", named for the ermine which he applied as his mark, in the scrolls to the lower right and left. In the scene of the Baptism, the effect of depth obtained through perspective is further accentuated by the graduated relief of the figures. The Baptist and Christ, seen in almost full volume, are counterbalanced by the three adoring angels to the left; the glory of the cherubs above, in lower relief, provides scenic accompaniment to the descent of the Holy Spirit. Finally, "significant values of foreshortening, of sculptural subtlety, of painterly taste, are revealed in the distant landscapes. These are unconventional, and depict real places in Naples, such as for example at the center (between the two figures), where there is the detail of a building with apse, flanked by a tower (possibly the apse and bell tower of San Giovanni Maggiore)". The two epigraphs on the lower friezes read: "Ut Perditi Viverent Occubuit Servator" (The Savior died so that the lost could live), and "Expiari cum sontibus voluit qui solus est insons/Agnovit expiator delentem hominem/crimina Filium Dei» (God willed that the only one innocent among them should expiate with the sinners. The expiator revealed that the man who destroyed sin was the Son of God). On the left wall is a 17th-century painting showing Saint Anthony preaching. The composition develops in a rising effect, beginning from a group of faithful rendered in brilliant colors seen at the lower left. From here the gaze lifts towards the dark mass of the Franciscan's cassock, and then to the crucifix indicated with his right hand.



gestuale dei personaggi, coniugandosi con una raffinata sensibilità cromatica in un'atmosfera di intensa luminosità²².

La quarta cappella a sinistra fu dedicata a Sant'Anna dopo gli ammodernamenti del 1742. Come si legge sull'iscrizione apposta alla parete sinistra, nel 1793 divenne di padronato della casa Pollio, che cedette contestualmente alla Congrega dei Cuochi i diritti vantati sulla prima cappella della navata destra, dedicata alla Maddalena²³. La *Madonna del libro* nel tondo in alto, databile a giudizio del Borrelli verso il 1478-80, sarebbe prodotto di una cultura «estranea all'ambiente napoletano» e attribuibile ad un ignoto collaboratore di Domenico Gagini; fu posta nell'attuale collocazione nel 1742, essendo in precedenza inserita in una lunetta nell'intradosso dell'arco della seconda cappella sinistra²⁴. Secondo il Weise, invece, «per la resa ampia e carnosa dei due corpi e l'interpretazione piuttosto semplice e sommaria del panneggio» è da attribuire al medesimo autore, forse Giovan Tommaso Malvito, della lunetta del sepolcro di Galeazzo Pandone in San Domenico Maggiore. Questa, databile al 1514, per le sue «forme più piene e tondeggianti, un modellato più plastico che linearistico, un'interpretazione dominata da soavità e serenità classicheggianti», si distingue dal realismo fiorentino dell'ultimo Quattrocento, «imbevuto di stilizzazione

tardogotica»²⁵. Il recente restauro ha restituito l'originaria lucentezza alla scultura lignea del Vassallo, rivelando altresì «l'inconsueta tecnica utilizzata per gli occhi, dipinti su sfere di stucco pieno con la successiva applicazione delle lamelle vitree trasparenti»²⁶.

La bacheca in marmo è di Donato Troccoli. Ai lati si trovano due dipinti molto deteriorati nei quali G. Borrelli, citando documenti d'archivio, identifica rispettivamente *San Tommaso* e la *Maddalena*²⁷. Di autore ignoto è la tela settecentesca che raffigura l'*Immacolata*



Nella pagina accanto:

105. La quarta cappella a sinistra prima della ricollocazione delle opere mobili.

106. *Madonna del libro*, tondo marmoreo, diam. cm. 80, fine XV-inizi XVI sec.

107. *Epigrafe*, 1793.



Groups of cherubs and a knight look on from the background, rendered with a slightly blurred effect to emphasize the depth of field, in an overall solution of great mastery in coloring. Fernando Martins de Bulhões was born in Lisbon in 1195 and passed his entire youth as a novitiate with the Augustinian Canons Regular, prior to his ordination in 1219. A fragmentary text in the lower right of the painting seems to allude to this history: “B. Alphonsus Bo... ordinis sancti augusti[ni]...”. Above this are the lily and rosary, which together with the cassock, tonsure and depiction of youthful visage, all feature in the saint’s familiar iconography. In fact in 1220, immediately after his novitiate, Anthony entered the order of the Brothers Minor, founded 10 years earlier by Francis of Assisi. He adopted the name of Anthony, and died at only 36 years of age. On the right wall of this same chapel we see the Baptism of Christ by Francesco De Mura (1696-1782). The painting was moved here from its previous location in the second chapel on the left. The work is not mentioned in the historic sources, but can be dated to the era of the late 1740s. The quality of the work is that of the painter at full maturity: following the death of Solimena in 1747, De Mura was rated “the first painter of current days in Naples”, by the authoritative Father Abbot D. Placido Troyli. The artist’s “strong and at the same time delicate” line is seen in the forceful gestures of the personages; this is combined with a refined sense of color and the atmosphere of intense luminosity.

After modernizations completed in 1742, the fourth chapel on the left was dedicated to Saint Anne. A tablet on the left wall records that the chapel then came under the patronship of the Pollio family, in 1793. At the same time the Pollios ceded their rights to the first chapel in the right, which was dedicated to Mary Magdalene, to the “Confraternity of Cooks”. According to Borrelli the Madonna of the Book, seen in the tondo above the altar, can be dated to around 1478-80. The piece was previously situated in a lunette in the arch of the second chapel on the left, and was moved to its current location in 1742. In Borrelli’s opinion the work shows an artistic sphere “extraneous to the Neapolitan context”, and can be attributed to an unknown collaborator of Domenico Gagini. However, according to Weise, “for the rendition of the two personages in generous, full form, and the rather simple interpretation of their draperies”, the sculpture should be attributed to the same author as a lunette



108. Gennaro Vassallo, *Sant'Anna con la Vergine*, statua in legno policromo, 1740.

secondo la consueta iconografia: sul globo, nell'atto di schiacciare il serpente e stagliata contro un cielo luminoso popolato di cherubini²⁸. Nella cappella si trova anche il *Monumento funebre di Adamo Fortunato Spasiano*, che il Fittipaldi attribuisce a Giuseppe Sanmartino (Napoli 1720-1793), proponendo una data intorno al 1776²⁹. In precedenza G. Borrelli ascriveva l'opera a Salvatore di Franco, allievo del Sanmartino e attivo dal 1770 al 1815³⁰.

La quinta cappella a sinistra è intitolata a Sant'Adriano dei Folliero: come ricordano le epigrafi poste sulle pareti, fu infatti fondata da Carlo Folliero Abbate Commendatario di San Giovanni Maggiore, promotore del restauro della basilica³¹. Nel 1635 vi fu trasferita la cona marmorea che ancora nel 1566 era ubicata a sinistra dell'altare maggiore, con dedica ai santi Filippo e Giacomo, raffigurati nella lunetta ai lati della *Pietà*³². L'attribuzione del monumento è tuttora controversa, spaziando da Giovanni da Nola ad Annibale Caccavello, fino a Girolamo d'Auria e aiuti³³. Dall'epigrafe posta al di sotto del pannello centrale si apprende che la scena rappresenta il *Martirio di Sant'Adriano* e non la *Decollazione del Battista*, come riportato nelle guide storiche³⁴.



109. Giacomo di Castro, *Santo Vescovo e Santa Martire*, olio su tavola centinata, entrambi 94x37 (108x51 con cornice), sec. XVII.

110. Giuseppe Sanmartino, attr., *Monumento funebre di Adamo Fortunato Spasiano*, 1776 ca.



111. *Immacolata*, olio su tela, 146x162, 1740 ca.



of the tomb of Galeazzo Pandone, in the Church of San Domenico. Weise considers the artist potentially responsible for these works as Giovan Tommaso Malvito. The work in San Domenico Maggiore is dated to 1514, and is notable for its “full and rounded forms; its plastic and linear modeling, and the interpretation dominated by classicizing suaveness and serenity”, when compared the Florentine realism of the late 1400s, “imbued in late Gothic stylizations”. A recent restoration has returned the original glow to Vassallo’s wooden sculpture of Saint Anne, inserted in the niche above the altar. The restoration also revealed “the unusual technique for the eyes, which are painted on plaster orbs with the subsequent application of pieces of transparent glass”. The marble aedicula is by Donato Troccoli. To the sides are two badly deteriorated paintings, which Borrelli, citing archival documents, identifies as Saint Thomas and Mary Magdalene. Also in this chapel is a 1700s canvas by an unknown artist, showing Mary Immaculate in typical iconography: against a luminous sky, flanked by cherubs, standing on a globe as she crushes a serpent. Finally, there is the sculpted funerary portrait of Adamo Fortunaso Spasiano, which Fitipaldi attributes to Giuseppe Sanmartino (Naples 1720-1793), proposing a date of around 1776. Borrelli had previously ascribed the work to Salvatore di Franco, student of Sanmartino, active from 1770 to 1815.

The fifth chapel on the left is named for Saint Adrian “of the Folliero”. The epigraphs inserted in the walls note that it was in fact founded by Carlo Folliero, Commendatory Abbot of San Giovanni Maggiore, and promoter of the basilica’s restoration. The marble retable showing the Pietà in the lunette, with saints Philip and James to the sides, was moved here in 1635. As late as 1566 it had been situated to the left of the main altar. The attribution of the work, which is still open to debate, ranges from Giovanni da Nola to Annibale Caccavello, as well as Girolamo d’Auria and assistants. The inscription inserted at the base informs us that the central scene is the Martyrdom of Saint Adrian, and not the Beheading of the Baptist, as was once reported in the historic guides. The epigraph was written by Adriano Guglielmo Spatafora, aristocrat and renowned Neapolitan antiquarian, who lived near San Giovanni and was buried here in 1589, and reads “exiguum munus quicquid tamen est hadrianus / spathaphorus posuit sancte hadriane tibi”, or “as humble a gift as it may be, Adriano



L'iscrizione fu dettata da Adriano Guglielmo Spatafora, aristocratico e rinomato antiquario napoletano, che abitava nei pressi di San Giovanni Maggiore dove fu sepolto nel 1589³⁵. Essa recita «exiguum munus quicquid tamen est hadrianus / spathaphorus posuit sancte hadriane tibi», ossia «(un) esiguo dono, qualunque esso sia, Adriano Spatafora pose (offrì) a te, o Santo Adriano»³⁶. Adriano, ufficiale presso la corte imperiale di Nicomedia, visse tra il 278 e il 306 d. C. Dopo la conversione al Cristianesimo fu condannato al taglio



degli arti, ma una mano fu salvata dalla moglie Natalia: qui la donna è rappresentata sulla destra con un panno fra le mani, pronta a raccogliere le reliquie del santo, inginocchiato al centro e assorto in preghiera, in attesa del colpo dell'aguzzino. «Nella parte alta del fondo, a sinistra, si nota un gruppo di case sovrastato da una costruzione a pianta centrale coperta da una cupola con aperture anulari; nella parte bassa, sempre nel fondo, a destra, si nota un giardino recintato, con aperture e relativo sperone di sostegno. Questi due elementi furono certamente imposti dai committenti e devono certamente ritenersi in relazione con le case da essi occupate e con l'ubicazione della chiesa rispetto al paesaggio raffigurato. Il gusto naturalistico partenopeo è evidente nei due alberi, ai lati, che chiudono la composizione, nonché nella ricchezza dei particolari decorativi del verde e degli animali: testuggine, serpente, chioccia, lucertola, di cui è ricca la composizione. Il rilievo lievitante e robusto, ove già appaiono precorrimenti barocchi, consente di collocare la scultura negli ultimi anni del '500, e quale opera di un artista operante nella cerchia di Girolamo d'Auria»³⁷. La tela con *Cristo deposto*, originariamente sistemata nella cappella della famiglia Amodio (a destra del cappellone di S. Lucia), fu qui ubicata alla fine del Seicento e restaurata nell'Ottocento. È assegnata a Giovan Bernardo Lama (Napoli, 1536-1600 ca.) da C. D'Engenio Caracciolo³⁸,



114. Quinta cappella a sinistra, di Sant'Adriano dei Folliero. Cona d'altare in marmo con il Martirio di Sant'Adriano e, nella lunetta, la Pietà fra i santi Filippo e Giacomo. Seconda metà del sec. XVI.

Nella pagina accanto:
112-113. Epigrafi, quinta cappella a sinistra.

Spatafora offers it to you, Saint Hadrian". Adrian, an official in the Roman imperial court at Nicomedia, lived between 278 and 306 AD. After his conversion to Christianity he was condemned to death by severing of his limbs. The panel shows his wife, Saint Natalia, as she waits with cloth in hands, ready to gather the limbs. At the center is Adrian, kneeling in prayer as he waits for the executioner's blows. "In the upper left background, we see a group of houses dominated by a central-plan building with cupola and round openings; in the lower right background there is a walled garden, with gates and bulwarks. These details were clearly requested by the commissioners of the work, as indications relating to their houses and the position of San Giovanni within the landscape represented. The naturalistic Parthenopean taste is evident in the two trees closing the composition at the sides, as well as the richness of decorative details in the vegetation and animals, featuring an abundance of tortoises, snakes, a mother hen and lizard. The robust relief shows early suggestions of Baroque, indicating the dating for the sculpture as the last years of the 1500s, and the hand of an artist operating in the sphere of Girolamo D'Auria". The canvas with Christ deposed, originally placed in the Amodio family chapel (to the right of the Chapel of Santa Lucia), was moved here towards the end of the 1600s and restored in the 1800s. Both C. D'Engenio Caracciolo

and Sarnelli attribute the work to Giovan Bernardo Lama (Naples, 1536-ca.1600), while Celano identifies the artist as Leonardo da Pistoia. However the painting lacks affinities to the known works of Lama, and certainly does not express that "strength of coloring and gravity of composition, accompanied by exquisite line", which De Dominici saw in the artist's Crucifixion for the Church of Santa Maria delle Grazie in Caponapoli (dated 1588, now in the Diocesan Museum). The dark colors and bare setting of the scene are in fact distant from Lama's stylistic signature. The figurative

115. *Cristo deposto*, olio su tela, fine XVI sec., 155x142.

116. *San Girolamo*, olio su tela, sec. XVII, 100x80.



seguito dal Sarnelli³⁹, mentre il Celano la ritiene di Leonardo da Pistoia⁴⁰. Il dipinto non presenta però significative affinità con le opere documentate o autorevolmente attribuite al Lama e sicuramente non esprime quella «forza di colorito e gravità di componimento, accompagnato da esquisito disegno» che il De Dominici vedeva nella *Crocifissione* di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli⁴¹, datata 1558 e ora al Museo Diocesano. Notevoli perplessità suscitano infatti i cupi cromatismi e la scarnificata ambientazione, che appaiono molto lontani dalla cifra stilistica dell'artista. Anche il disegno risulta poco convincente, sia per la precarietà della postura di Cristo che per la tipizzazione dei volti dei personaggi, identificabili con la Madonna, la Maddalena e Giovanni evangelista, laddove il D'Engenio Caracciolo e il De Dominici vedevano *due angioli*. Sulla scorta di questi elementi, non è da escludere l'ipotesi che i restauri ottocenteschi abbiano sostanzialmente stravolto l'originale. Intanto non può che condividersi il giudizio del Borrelli, per il quale il dipinto «può essere solo assegnato alla scuola napoletana ed eseguito verso la fine del '500»⁴². Con i recenti restauri, nella cappella è stata collocata una tela seicentesca ignorata dalle fonti, raffigurante *San Girolamo*. Il santo dottore della Chiesa, che visse tra il 347 ca. e il 420 e tradusse la Bibbia in latino, è qui ritratto come un eremita in adorazione del Crocefisso, con i suoi tradizionali attributi iconografici: il cappello da cardinale, il leone e il teschio. L'anonimo autore mostra una consumata esperienza nel ricorso a un collaudato impianto compositivo: per la cura dei dettagli in primo piano e lo scorcio paesaggistico sullo sfondo, squarciato da improvvisi bagliori e punteggiato da rade architetture, è da ricercarsi nella cerchia di Agostino Beltrano, piuttosto attiva nella Basilica, oppure nello stesso maestro.

2. La cappella della Confraternita dei LXVI sacerdoti

Un documento del 1248 attesta l'esistenza di una confraternita «de illa Croce ecclesia Sancti Joannes Catholicae maioris»⁴³, la cui sede fu spostata nel 1492 presso il seggio di Porto, con la costruzione di una nuova chiesa intitolata a Santa Brigida, poi detta «dei Calatafari»⁴⁴. Molto più tardi, nel 1619, «per meditare sull'immagine antichissima del Crocefisso», fu istituita la *Confraternita dei LXVI Sacerdoti del SS. Crocefisso* alla quale

work also shows doubtful execution, both in the precariousness of Christ's posture and lack of characterization of the other personages, which can be identified as the Madonna, Mary Magdalene, and John Evangelist, whereas D'Engenio Caracciolo and De Dominici had identified the latter as two angels. Given this evidence, it is worth considering that the 19th-century restoration may have brought about substantial alterations, and in the meantime cite the conclusions of Borrelli, for whom "the painting can only be assigned to the Neapolitan school, dated towards the end of the 1500s". A 17th-century painting of Saint Jerome, by an unknown artist, was placed in this chapel during the most recent restorations. Jerome was the Doctor of the Church living between about 347 and 420, who translated the Bible into Latin. The canvas shows him as a hermit in adoration of the Crucifix, and with the iconography typical of this saint: a cardinal's hat, lion and skull. The anonymous artist shows maturity in the development of a familiar composition. The attention to foreground detail, as well as the glimpse of landscape with scattered buildings under glimmers of light, indicate the sphere of Agostino Beltrano, known to have been active at San Giovanni; a possible attribution is to Beltrano himself.

133

2. The Chapel of the Confraternity of the Sixty-Six Priests

An archival document from 1248 indicates the existence of a confraternity "de illa Croce ecclesia Sancti Joannes Catholicae maioris"; in 1492 the seat was moved from the San Giovanni Maggiore to a new church in the seggio of Porto, dedicated to Santa Brigida (also known as "dei Calatafari", or "of the boat-caulkers"). Later, in 1619, the "Confraternita dei LXVI Sacerdoti del SS. Crocefisso" was founded, "for meditation on the ancient image of the Crucifix". This new order was awarded the Chapel of San Francesco dei Bordoni situated on the south side of the transept, as seen in the De Simone documents. These quarters were enlarged to their current dimensions following the Basilica restorations of 1675, creating the spaces as we now see them, consisting of two substantial rooms behind the Chapel of the Crucifix: a sacristy and oratory, each of which is lit by a large window looking onto Vico San Geronimo de' Ciechi. The sacristy roof has two vaults, one of which shows a central oval with a painting



117. Giovan Bernardo Lama, *Deposizione*, inchiostro su carta. Napoli, Museo di Capodimonte, Gabinetto stampe e disegni.

118. Congrega dei LXVI Sacerdoti, *Angeli recanti i simboli della Croce*, XVII sec.



119. Congrega dei LXVI Sacerdoti, *fontana*, XVII sec.



fu concessa la cappella di San Francesco dei Bordoni che, come si vede nella pianta del De Simone, era ubicata sul lato meridionale del transetto. Contestualmente, prevedendo la necessità di costruire una nuova cappella, si stabilì che questa non superasse in altezza quella adiacente, intitolata a *San Francesco di Paola dei Genovesi*. L'ampliamento si realizzò in effetti solo dopo i restauri della chiesa del 1675⁴⁵. L'attuale sede della Congrega si compone di due ambienti situati alle spalle del Cappellone del Crocefisso, la sacrestia e l'oratorio, ciascuno dei quali è illuminato da un'ampia vetrata prospiciente vico San Geronimo de' Ciechi. La copertura della sacrestia è costituita da due volte contigue, una delle quali presenta al centro un ovale in cui sono raffigurati *Angeli recanti i simboli della Croce*. In un piccolo ambiente ricavato presso la vetrata si conserva una fontana seicentesca in marmo, poggiata su un alto piedistallo, composta da una vasca marmorea e da una elaborata lastra di fondo al centro della quale spicca un bizzarro mostro marino. L'attiguo oratorio presenta una pianta a "T", composta da due spazi di forma rispettivamente rettangolare e quadrata: il primo ospita gli stalli di un coro ligneo ottocentesco, al di sopra dei quali, a destra, sono le allegorie della *Carità* e della *Fede*, della fine del XVII secolo, mentre a sinistra sono la *Speranza*

e la *Religione*, del XIX secolo; il secondo, corrispondente all'antica cappella di San Francesco dei Bordoni, presenta sul fondo un altare in legno dorato, con la statua dell'*Immacolata*, datata al primo trentennio del XVIII secolo. Sulla parete a destra dell'altare si apre una cantoria con un pregevole organo settecentesco, accessibile dalla sacrestia; su quella a sinistra, secondo il classico *trompe-l'oeil*, è specularmente dipinto il prospetto della cantoria. L'ambiente fu decorato da Baldassarre Farina e Marcantonio Coda verso il 1694 con «pitture fatte così a fresco come ad oglio di figure fiorami

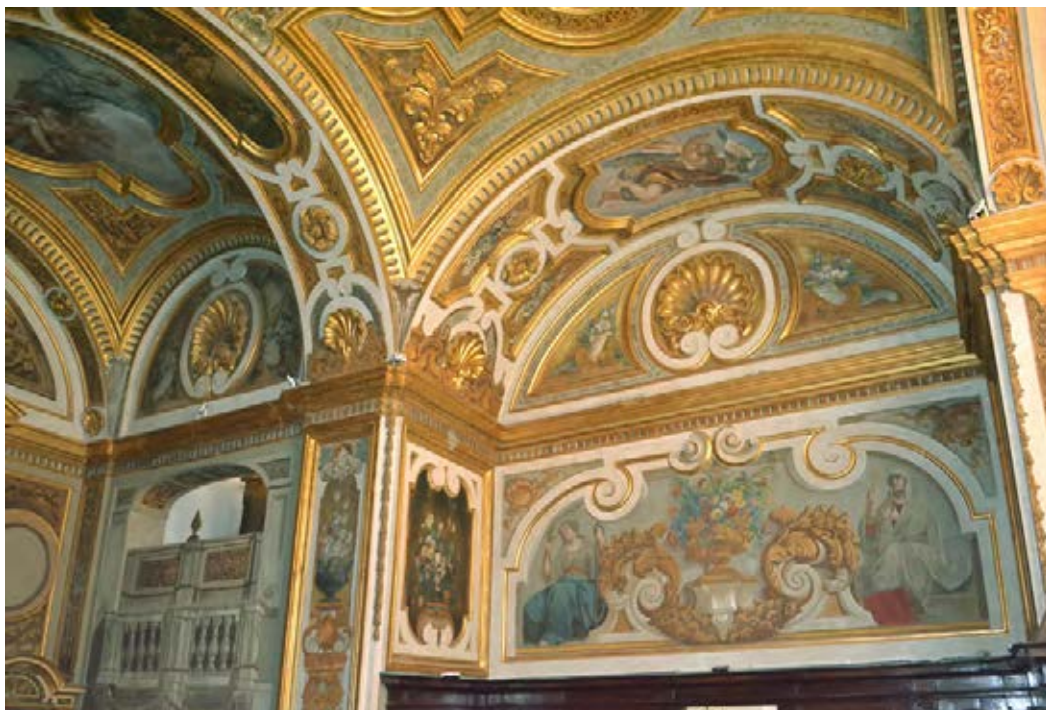


120. Congrega dei LXVI Sacerdoti, interno.

of Angels bearing the symbols of the Cross. A “water closet” near the window contains a 17th century fountain, composed of a marble basin resting on a pedestal. The basin is backed by an elaborately sculpted panel, dominated by the figure of a bizarre sea monster.

The oratory consists of two rectangular spaces joined in a “T”. The larger, entry section hosts the stalls of a 19th century choir. Above the stalls on the right are the allegories of Faith and Charity, painted in the late 1600s; to the left are Hope and Religion, from the 1800s. The smaller section corresponds to the old Chapel of San Francesco dei Bordonis, and features a gilded wooden altar with a statue of the Immaculate, dated to 1730-1740. A cantoria balcony opens above the right wall, containing a beautiful 1700s organ, accessible from the sacristy. On the left wall there is a mirror-image painting of the same cantoria, in classical trompe-l’oeil. The entire oratory was decorated by Baldassarre Farina and Marcantonio Coda around 1694, with “paintings in fresco and in oil, of figures, flowers and other ornaments”. The centers of the two vaults show The triumph of the Cross and the Eternal Father, framed in gilded stuccos. On the walls is the allegory of Virtue, with garlands, vases of flowers, cornucopias and other ornamental motifs. The frescos were partially repainted during the works of 1866, and have recently been restored. Members of the Confraternity were buried in a private crypt which extended under Vico San Geronimo dei Ciechi. Access to the crypt is by a small stairwell descending from a point to the right of the

Chapel of the Crucifix. A nearby epigraph records the restoration and enlargement of the crypt, in 1689; other epigraphs document improvements in 1756 and 1880. Both the original Confraternity “de illa Croce” and the Confraternity of the Sixty-Six Priests were the custodians of a wooden Crucifix, stolen in 1977. Radogna judged

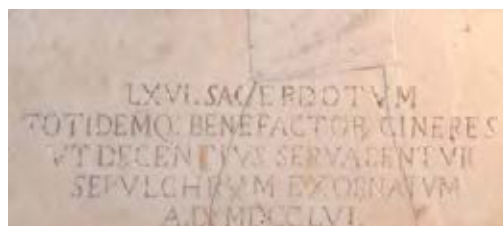


et altri ornamenti»⁴⁶. Al centro delle volte sono raffigurati, rispettivamente, il *Trionfo della Croce* e l'*Eterno Padre*, incorniciati da stucchi dorati; alle pareti si trovano *Virtù*, festoni, vasi da fiori, cornucopie ed altri motivi ornamentali. Gli affreschi, in parte ridipinti nel corso dei lavori del 1866, sono stati recentemente restaurati. Alla sepoltura degli affiliati della Congrega era riservato un ipogeo, che si estende fino al vico San Geronimo dei Ciechi, cui si può accedere mediante una botola posta a destra del Cappellone del Crocifisso. Una lapide presso la botola ne testimonia il restauro e l'ampliamento nel 1689⁴⁷. Altre epigrafi ne attestano i miglioramenti del 1756 e del 1880⁴⁸.

Alla confraternita «de illa Croce» e poi a quella dei LXVI Sacerdoti apparteneva un *Crocefisso ligneo*, trafugato nel 1977⁴⁹. La scultura fu giudicata del IX-X secolo dal Radogna⁵⁰, il quale riteneva che le figure della Madonna e di San Giovanni costituissero aggiunte apocriefe del '400; il Quintavalle, invece, per la «persistente vena classica» e il particolare della balza a losanghe delle tuniche dei due dolenti, la collocava nel secolo XI⁵¹; nel catalogo della mostra *Sculture lignee nella Campania*,



the crucifix to be from the 9th to 10th century, and considered that the figures of the Madonna and Saint John had been added to the original work in the 1400s. Quintavalle, considering the “persistent classical vein” of the works, and the specific detail of the lozenge-shaped details in the tunics of the two mourners, placed the entire assembly in the 11th century. Instead, in the catalogue of the 1950s exhibition, *Sculture lignee nella Campania*, the complex is indicated as a 12th century work. During a restoration conducted in 1894, it was discovered that the Crucifix had been carved from three pieces of cypress, joined using an iron strut and worked as a single block, without separation between the body and the cross. Borrelli, observing the “crude sculpting of Christ’s limbs and the naïve idea of obtaining both the figure and the cross from three pieces of wood”, considered that the Crucifix was probably not conceived for an iconostasis (which in fact this church never had). Instead, the sculpture would have been prepared as an ex voto by an artisan, and not a professional sculptor.



tenutasi nel 1950, fu infine assegnata al secolo XII⁵². In occasione di un restauro eseguito nel 1894 si scoprì che l'intaglio era ricavato da tre pezzi di cipresso giuntati insieme con un'anima in ferro e lavorati in un unico blocco, senza separare la figura dalla croce. La «rude plastica delle membra di Cristo e l'ingenua idea di ottenere da tre pezzi di legno figura e croce» avrebbero poi indotto il Borrelli a ritenere che il Crocefisso non fosse stato concepito per una iconostasi (che la chiesa non ebbe mai), ma realizzato piuttosto come ex voto da un artefice che non era scultore di professione⁵³.

125. L'ipogeo sottostante la Congrega dei LXVI Sacerdoti.

126-127. *Epigrafi*, 1756 e 1689.

128. *Crocefisso* ligneo, sec. XII, già in San Giovanni Maggiore (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).

Nella pagina accanto:

129-130. L'ipogeo sottostante la Congrega dei LXVI Sacerdoti.



3. The Chapel of the Confraternity of “Whites of the Holy Sacrament”

The founding rule of the Confraternity of the Santissimo Sacramento was approved by Pope Paul III in 1541. As in other Italian regions, the intention was to counter the Protestant Reform by creating associations that would strengthen faith and rites in the Blood of Jesus, Holy Trinity, and Body of Christ. The local order carried out charitable activities, such as comforting the ill and elderly, for which it was also known as the Confraternity “of the Viaticum”. A first agreement between the Abbot of



San Giovanni Maggiore and the Governor of the Order and was signed in the year of its founding, however it was not until 1584 that construction of the new seat began. This was accomplished by modifying and enlarging the ancient sacristy, situated to the left of the tribune. It was on this occasion that the prelates’ choir was moved from the transept to the rear of the altar, as had already been done in the Church of San Pietro Martire. The chapel, completed towards the end of the 1600s, is composed as a long rectangle with vaulted ceiling decorated in elegant stucco-work; the flooring in polychrome majolica is from the late 1700s. The altar and altar screen in pierced and inlaid marbles are from the second half of the 1600s; the original protoms of winged cherubs are missing. The opposite end of the space is occupied by a wooden choir with organ, reached by a stairway hidden in the cabinetry below. At the exterior left of the entranceway, a spiral stone staircase leads to the crypt, which can also be reached from Vicoletto Il San Giovanni. To the right is a granite column embedded in the wall. According to tradition, and as reasoned by Borrelli, this was part of the ambulatory entrance at the time of the Vincentian basilica. The position of the column base would indicate the level of the original floor, 70 centimeters below the current



3. La cappella della Confraternita dei Bianchi del Santissimo Sacramento

La Confraternita del SS. Sacramento fu ufficialmente istituita nel 1541, con l'approvazione della regola da parte del papa Paolo III. Come in altre regioni d'Italia, l'associazione era finalizzata a contrastare la Riforma protestante rinsaldando il culto del Sangue di Gesù, o della SS. Trinità, o del Corpo di Cristo. Tra le attività caritatevoli che essa svolgeva c'era quella di recare conforto agli infermi, per cui la Confraternita fu anche detta "del Viatico". Sebbene la prima convenzione tra il Governatore dell'Ordine e l'Abate di San Giovanni Maggiore fosse stata firmata nello stesso anno e la Confraternita fosse di fatto già insediata nella basilica, soltanto nel 1584 ebbe inizio la costruzione della nuova sede, mediante la trasformazione e l'ampliamento dell'antica sacrestia, posta a sinistra della tribuna.

Fu in quest'occasione che il coro dei prelati venne spostato dal transetto alle spalle dell'altare, com'era già avvenuto nella chiesa di San Pietro Martire. La cappella, completata verso la fine del Seicento, si svolge secondo una pianta rettangolare piuttosto allungata; la copertura, a botte, è impreziosita da una vivace decorazione a stucco. Il pavimento in maiolica policroma è della fine del Settecento. Alla seconda

metà del Seicento risalgono invece la transenna e l'altare in marmi intarsiati e intagliati, attualmente privo delle protomi alate di puttini. Sulla parete sinistra si trova una scala elicoidale in pietra che conduce al sottostante ipogeo, accessibile anche dal Vicoletto Il San Giovanni. L'altro lato breve è occupato da un coro ligneo con organo, al quale si perviene mediante una scala racchiusa nell'armadio sottostante. A destra del vano d'ingresso, infine, si conserva la colonna in granito incassata nella muratura della quale si è detto e che, secondo il Borrelli⁵⁴, appartenerrebbe all'imbocco del deambulatorio della basilica vincenziana e ne indicherebbe la quota di calpestio, sottoposta di 70 cm. rispetto a quella attuale. I dipinti alle pareti, databili al XVII secolo, raffigurano lo *Sposalizio della Vergine*, la *Circoncisione*, *San Tommaso*⁵⁵ e un *Santo Vescovo*⁵⁶.





one. The paintings in the walls, dating to the 1600s, show the Marriage of the Virgin, the Circumcision, Saint Thomas, and a Bishop Saint.

133. Ignoto artista napoletano, *Sposalizio della Vergine*, primo quarto XVII secolo.

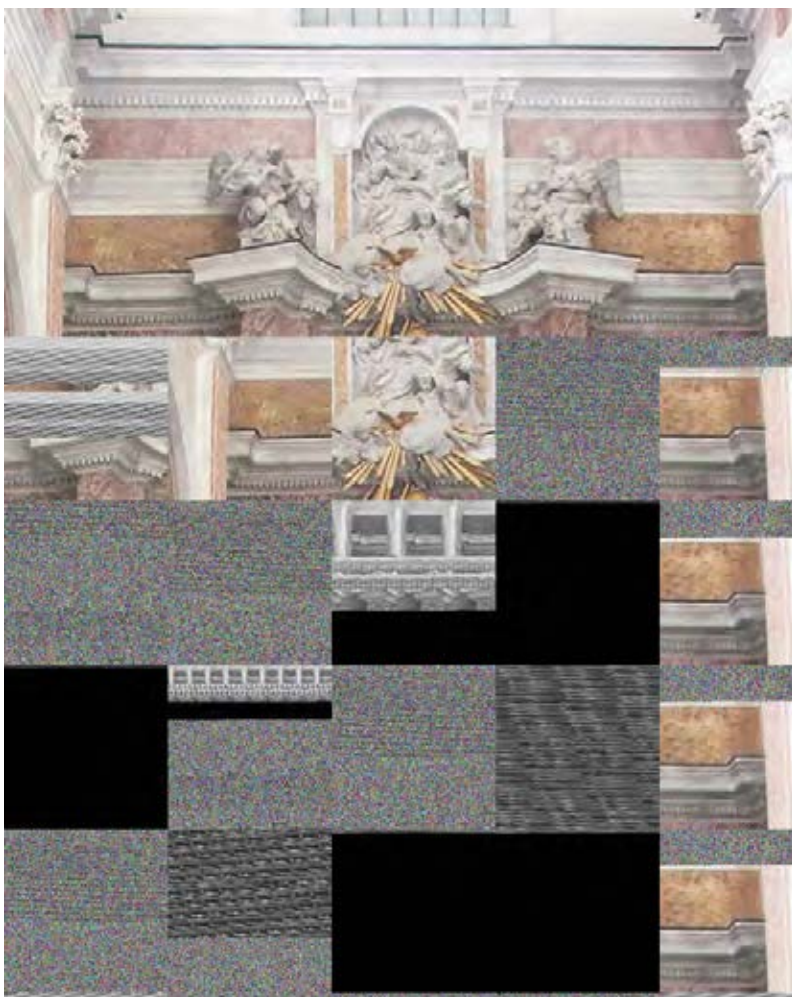
134. Ignoto artista napoletano, *Circoncisione*, primo quarto XVII secolo.

135. Ignoto artista napoletano, *San Tommaso*, primo quarto XVII secolo.

136. Ignoto artista napoletano, *Santo vescovo*, primo quarto XVII secolo.

137. Scala di accesso all'ipogeo (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).





138. Lorenzo Vaccaro, *Cappellone del Crocefisso*, post 1686, transetto sinistro.

139. *Crocefisso*, XVII sec, part. (da G. Borrelli 1967).

4. Il transetto

Lo scenografico apparato in stucco del Cappellone del Crocefisso, nel transetto sinistro, fu realizzato da Lorenzo Vaccaro (1655 ca.-1706) dopo il 1686, anno in cui fu compiuta la cupola progettata da Dionisio Lazzari. Nella complessa impaginazione scultura e architettura si fondono in un'elegante sintesi, grazie ai sapienti accostamenti cromatici e all'andamento mistilineo della trabeazione, sostenuta da colonne di ordine composito. Fulcro della composizione è il *Crocefisso ligneo*, opera napoletana di impronta classicista della prima metà del XVII secolo, che i membri della Confraternita dei LXVI sacerdoti «soleano recare processionalmente per la città in tempo di pubbliche sciagure»⁵⁷. Le due figure ai lati rappresentano *Costantino* e *Sant'Elena* (o *Costanza*) ai quali, secondo la tradizione, si deve la fondazione della chiesa. Le statue, in stucco, sono poste in due elaborate nicchie concluse da un fregio con rosone e conchiglia: il disinvolto *hanchement*, accentuato dal ricco panneggio, e l'insofferente inserimento nello spazio in cui sono inserite esprimono la cifra stilistica del Vaccaro in un raffinato equilibrio tra barocco e classicismo. Nel fastigio, ai lati del rilievo con *Dio Padre in Gloria* e *lo Spirito Santo*, i due angeli inginocchiati sulla trabeazione sono chiaramente ispirati a quelli bronzei del berniniano altare del Sacramento in San Pietro (1673-74): anche questi sono infatti resi come autonome sculture a tutto tondo e pongono le mani, rispettivamente, giunte in preghiera e conserte sul petto⁵⁸. L'altare originario, sorto su disegno di Gian Domenico Vinaccia, fu eseguito in «legno pittato à marmoresco, con due puttini in mezzo di ornamento, due grossi giarroni perforati e la menza di detto altare è di marmo e sotto detto altare vi è una statua di stucco rappresentante un Cristo morto»⁵⁹.



140-141. Lorenzo Vaccaro, *Sant'Elena (Costanza) e Costantino*, stucco, post 1686.

4. The transept

The spectacular stucco decoration of the Chapel of the Crucifix, in the left transept, was produced by Lorenzo Vaccaro (1655- ca.1706). The work was carried out after 1686, the year in which Lazzari's cupola was constructed. The complex sculptural sequences and architecture blend eloquently, thanks to the skilful harmonization of colors and the mixtilinear trabeation, supported on composite-order columns. The compositional fulcrum is the wooden Crucifixion. The sculpture is a classically-influenced Neapolitan work from the first half of the 1600s, which as Galante noted in 1872, the Confraternity of the 66 Priests "often carry in procession around the city, in times of public tragedy". The two figures to the sides are Constantine and Saint Helena (or Costanza), the traditional founders of the church. The statues are in stucco, placed in two elaborate alcoves, concluding in friezes with rosettes and shells. The figures, not at all restricted by their niches, show a nonchalant tilt of the hips, accentuated by the rich draperies. These features, within the overall refined blend of Baroque and Classicism, are stylistic signatures of Vaccaro.

In the apex is a bas-relief with God the Father in Glory and the Holy Spirit, with angels kneeling on the trabeation. These are clearly inspired by the bronze angels of Bernini on the Altar of the Sacrament in Saint Peter's, Rome (1673-1674). In both cases the angels are rendered as autonomous sculptures, placing their hands to their breasts in prayer. The original altar, designed by Gian Domenico Vinaccia, was executed in "wood painted à marmoresco, with two puttini in the midst of ornamentation, two large garlands; and the table of this altar is of marble, and under the altar is a statue in stucco representing the dead Christ". This was substituted by a marble altar in the late 1700s, which was destroyed by the 1805 earthquake and reassembled sometime after 1810, supplementing the remains with new pieces.

The cupola was designed by Dionisio Lazzari and completed in 1686, as described in the previous chapter. The pendentives were frescoed in the 1700s with images of the four evangelists, recognizable by their characteristic iconography.

From the 1300s onwards, the documentation records an important altar dedicated to Saint Lucy, situated between the sacristy entrance and the large right pillar of the tribune. Around 1520 the chapel was acquired by the Colonna-Ascanio family, who in 1540

Esso fu poi sostituito da un altare in marmo nella seconda metà del XVIII secolo, distrutto nel terremoto del 1805 e ricomposto dopo il 1810 integrando con parti nuove i frammenti residui.

La cupola, come si è visto, fu completata nel 1686 su progetto di Dionisio Lazzari. I pennacchi furono affrescati nel secolo successivo con le immagini dei quattro evangelisti, riconoscibili dai consueti attribuiti iconografici.

Tra l'ingresso alla sagrestia e il pilone destro della tribuna fin dal Trecento era documentato un altare dedicato a Santa Lucia, acquistato intorno al 1520 dai Colonna-Ascanio, i quali verso il 1540 fecero realizzare «un nuovo altare marmoreo sovrastato da un ordine architettonico, con vari ornati e due colonne, in mezzo alle quali spiccava una scultura (a tutto tondo di cm. 156) raffigurante S. Lucia; il tutto chiuso da un cancello in giro»⁶⁰. Il vecchio altare fu spostato sul lato sinistro della tribuna. Nel 1675, per rinforzare i piloni e renderli atti a sostenere la nuova cupola, anche l'altare cinquecentesco dovette essere smontato⁶¹. Piuttosto che ricostruirlo in loco, nel 1678 si decise di erigerne uno nuovo nel lato destro del transetto «simile a quello che s'andava realizzando, nel lato sinistro, per la Confraternita del SS. Crocefisso, o dei LXVI Sacerdoti. Ma poiché tale cappellone era patronato di D. Girolamo Borgia, si convenne di cedergli la prima cappella a sinistra dell'ingresso minore, appena questa fosse stata completata, e di trasferirvi il quadro dei tre Re Magi che in quel momento era fissato al muro del cappellone. Per il terremoto del 1732 il cappellone fu ampiamente danneggiato; ebbe l'incarico della perizia dei nuovi lavori l'arch. G. Astarita⁶², il quale annotava che nonostante fosse stato eseguito tal quale al cappellone del Crocefisso appariva evidente che era di altra mano [...]. Tra il 1811-12 troviamo

142. Lorenzo Vaccaro, *Dio Padre in Gloria e lo Spirito Santo*; ai lati *angeli*, stucco, post 1686.



o dei LXVI Sacerdoti. Ma poiché tale cappellone era patronato di D. Girolamo Borgia, si convenne di cedergli la prima cappella a sinistra dell'ingresso minore, appena questa fosse stata completata, e di trasferirvi il quadro dei tre Re Magi che in quel momento era fissato al muro del cappellone. Per il terremoto del 1732 il cappellone fu ampiamente danneggiato; ebbe l'incarico della perizia dei nuovi lavori l'arch. G. Astarita⁶², il quale annotava che nonostante fosse stato eseguito tal quale al cappellone del Crocefisso appariva evidente che era di altra mano [...]. Tra il 1811-12 troviamo



143-144-145-146. Affreschi dei pennacchi della cupola, San Marco, San Matteo, San Giovanni, San Luca evangelisti, sec. XVIII.



that had until then been mounted on the large chapel wall was moved to the chapel at the entrance. The 1732 earthquake caused great damage to the Chapel of Santa Lucia, and the architect G. Astarita was engaged for inspection, preparatory to new works. Astarita noted that even though the chapel had been executed in manner identical to the Chapel of the Crucifix, it was evidently by another hand [...]. In 1811-12, we find a notation indicating that due to the 1805 earthquake, it was necessary to rebuild the chapel [...]. At this time it was adorned with four plaster statues, a fronton, with cherubs

ordered "a new marble altar surmounted by an architectural order, with various decorations and two columns, in the midst of which stood a sculpture (in the round, of 156 cm.) showing Santa Lucia; all of this being closed behind an iron gate". To make way for the new construction the old altar was moved to the side of the tribune. In 1675 the Colonna-Ascanio altar was in turn dismantled, for the reinforcement of pylons and strengthening of the structure supporting the new cupola. Rather than reassembling the original altar, a decision was made in 1678 to build a new one on the right side of the transept "similar to that which was being built in the left side, for the Confraternity of the Santissimo Crocefisso, or that of the Sixty-Six Priests. But since the large transept chapel was already under the patronage of the Don Girolamo Borgia, it was necessary to exchange this for the first chapel to the left of the secondary entrance, as soon as that was built. The painting of the Three Magi



notizia che a causa del terremoto del 1805 si rende necessario rifare il cappellone [...]. In quel tempo era adornato da quattro statue di stucco, dal terminale, con i putti osannanti, e da elementi decorativi plastici⁶³. L'attuale decorazione fu eseguita dopo il restauro del 1870, riducendo le dimensioni dell'ornato e limitando le nicchie, prive di statue, a due»⁶⁴. La tela sull'altare fu inviata da Roma prima del 1742: raffigura in alto la Trinità, al centro le sante Lucia e Costanza, in basso due putti recanti rispettivamente la palma del martirio e la pietra di fondazione della chiesa. «L'opera di gusto *rocaille*, certamente uscì dalla bottega di Corrado Giaquinto (Molfetta 1699 – Napoli 1765) pittore napoletano vissuto a Roma dal 1723 al 1753, anno in cui passò a Madrid»⁶⁵.

5. La navata destra e la controfacciata

La navata destra accoglie solo quattro cappelle, poiché in luogo della quinta si trova un piccolo atrio corrispondente all'ingresso minore. Qui, in occasione dei restauri successivi ai dissesti del 1870, furono murati molti reperti, tra cui l'antica iscrizione «dalla quale deducesi che Napoli fu Repubblica confederata alla Romana; che godeva delle medesime prerogative e che eravi in essa un luogo pubblico pei giuochi Circensi»⁶⁶. Un'altra epigrafe, a commento di questa, era stata incisa nel 1693 sulla faccia posteriore di un pluteo di cui si dirà più avanti e poi murata nel piccolo atrio antistante la porta minore⁶⁷. Tra gli altri reperti riuniti nell'atrio, vanno menzionati il ritratto settecentesco di *Luigi Domenico Borgia*, attribuito alla scuola del Bottiglieri⁶⁸, le epigrafi funerarie di Giulio Biondi e Giuseppe Aloisio Oliva⁶⁹ e una piccola lapide bilingue di spoglio.

La quarta cappella a destra, intitolata alla Natività, passò dai Ruffo ai Borgia, come ricorda un'epigrafe del 1693⁷⁰. Qui si conservava l'*Adorazione dei Magi* di Girolamo da Salerno, di cui si dirà più avanti.

La tela sulla parete sinistra raffigura *San Gaetano Thiene*, che nacque a Vicenza nel 1480. Nel 1523, insieme a Bonifacio Colli, Paolo Consiglieri e Giampiero Carafa (vescovo di Chieti e successivamente papa con il nome di Paolo IV), fondò la Congregazione dei Chierici Regolari, detti poi *Teatini* dall'antico nome di Chieti (Teate). Nel 1533, per volere del papa Clemente VII, si trasferì a Napoli, stabilendosi prima nell'Ospedale degli Incurabili e poi nella Basilica di San Paolo Maggiore, dove rimase fino al 1547,





Nella pagina accanto:

147. Il transetto destro prima della ricollocazione della tela sull'altare.

148. *La Trinità con le sante Lucia e Costanza* (o *Elena*), olio su tela, sec. XVIII.

149-150. *Epigrafe commemorativa e Busto in altorilievo del duca Domenico Borgia*, 1736.

151. *Epigrafe: A Veratio A. F. Pal. Severiano...*

in adoration, and decorative sculptural elements. The current decoration was executed as part of the restorations of 1870, reducing the dimensions of the ornamentation and limiting the niches to two in number, without statues". The canvas on the altar was sent from Rome, prior to 1742: at the center are Saints Lucy and Costanza; above is the Trinity; below are two cherubs, one bearing the palm leaf of the martyr, the other pointing to the foundation stone of the church. "The work, of rocaille taste, certainly originated from the workshops of Corrado Giaquinto (Molfetta 1699-Naples 1765), a Neapolitan painter who lived in Rome from 1723 to 1753, and then went from there to Madrid".

5. The right nave and counter-facade

The right nave hosts only four chapels, unlike the five of the left side; in place of the last one is the vestibule of the

secondary entrance. Many fragments were mortared into the walls of this space during the restorations after the 1870 collapse. Among these is the antique inscription "from which it is deduced that Naples was a Republic, confederated with the Roman republic; that it enjoyed the same rights and that in the city there was a public place for the circensis games". In 1693 another epigraph commenting on the first one was inscribed on the rear of a fragment of altar screen, which we describe more fully in the next section; this piece then also walled into the vestibule. Among the other objects and

- 152. Epigrafe di Giulio Biondi, 1717.
- 153. Epigrafe bilingue ed epigrafe di Giuseppe Aloisio Oliva, 1827.
- 154. Epigrafe, 1693.



anno della sua morte, e dove è sepolto. Nel dipinto è ritratto mentre indica alla Trinità i gigli dischiusi, secondo l'esortazione contenuta nei versetti del Vangelo secondo Matteo (VI, 25, 26, 28, 31) che un altro santo attorniato da un gruppo di devoti, forse Andrea Avellino, mostra con enfasi: «nolite solliciti esse quid manducetis / respicite volatilia coeli / considerate lilia agri», ossia «non siate preoccupati (di) cosa mangerete / gettate lo sguardo sopra gli uccelli / osservate i gigli del campo».

La composizione presenta notevoli affinità – nelle tipizzazioni fisionomiche, nel registro cromatico, nel testo e nella forma dei caratteri impressi sul libro – con la tela di analogo soggetto firmata dallo stanzionesco Giacinto de Popoli (Orta di Atella, 1631-Napoli 1675) nel 1667 per la chiesa di Santa Maria della Sapienza⁷¹. Per le medesime ragioni al de Popoli può attribuirsi il quadro raffigurante *Sant'Andrea Avellino*, nel quale il volto del santo e il motto che rivolge alla visione celeste replicano fedelmente un altro dipinto pure proveniente dalla chiesa della Sapienza, ad eccezione del contenuto: nel primo caso esso recita *Speciosus forma prae filiis hominum* (psal 44,3), nel secondo *Introibo ad altare dei* («andrò all'altare di Dio»). Pure anonimo è l'autore del *Sacrificio di Isacco*, che rappresenta il momento culminante dell'episodio biblico in cui Dio, per mettere alla prova l'ubbidienza di Abramo, gli ordina di sacrificare il proprio figlio. Mentre Abramo sta per compiere il doloroso gesto, impugnando già il coltello, un angelo scende a bloccarlo e gli mostra un ariete da immolare al posto





155. *San Gaetano Thiene*, olio su tela, sec. XVII, 180x124.

156. Giacinto de Popoli, *San Gaetano Thiene*, firmato e datato 1667, olio su tela, 217x140. Napoli, Palazzo Arcivescovile, già nella chiesa di Santa Maria della Sapienza (da *Opere d'arte...*, 1990).



Giampiero Carafa (Bishop of Chieti, later Pope Paul IV), he founded the Congregation of the Clerics Regular, known as the Theatines (from Teate, the ancient name of Chieti). In 1533, at the order of Pope Clemente VII, Gaetano came to Naples, where he first established the Hospital for the Incurables and then the Basilica of San Paolo Maggiore; he died here in 1547. In the painting we see Gaetano as he indicates some flowering lilies to the Trinity, as they look on from above. The reference is to Chapter 6, verses 25-31 of the Gospel of Mathew; to the right, another saint surrounded by faithful (perhaps Andrea Avellino) reads the verses: "Take no thought for what you shall eat/ Look at the birds of the air/Consider the lilies of the field."

The composition shows affinities to a canvas from 1667, signed by Giacinto de Popoli and executed for the Church of Santa Maria della Sapienza, where Popoli (Orta di Atella, Caserta, 1631-Naples 1675) was regularly engaged. Among the notable similarities are the physiognomy of the personages, the palette, and the bible text in stylized characters. This same chapel contains a second canvas that can also be attributed to Popoli: a depiction of Sant'Andrea Avellino, in which the saint's face,

works gathered here are a 17th-century relief portrait of Luigi Domenico Borgia, attributed to the school of Bottiglieri, the funerary epigraphs of Giulio Biondi and Giuseppe Aloisio Oliva, and a small bilingual stone recovered as salvage.

An epigraph indicates that in 1693 the custody of the fourth chapel on the right, dedicated to the Nativity, passed from the Ruffo family to the Borgias. The chapel at that time held the Adoration of the Magi by Girolamo da Salerno, discussed below. The canvas on the left wall shows Saint Gaetano Thiene. Gaetano was born in Vicenza in 1480. In 1523, together with Bonifacio Colli, Paolo Consiglieri and

157. *Sant'Andrea Avellino*, olio su tela, sec. XVII, 180x124. In deposito presso la chiesa.

158. Giacinto de Popoli, *Sant'Andrea Avellino*, olio su tela, 217x140. Napoli, Palazzo Arcivescovile, già nella chiesa di Santa Maria della Sapienza (da *Opere d'arte...*, 1990).



di Isacco. La tela di recente ricollocata al centro in alto è probabilmente quella con il «busto dell'Eterno in atto di benedire», di «buon autore», segnalata dal Chiarini sul cornicione della prima cappella a sinistra⁷². Secondo il Borrelli si tratta della parte terminale di una vasta pala, molto ridimensionata⁷³.

Sull'altare della terza cappella a destra⁷⁴, detta del Cuore di Gesù, si trova l'affresco della *Vergine della Compassione*, che fu restaurato nel 1712⁷⁵. Il dipinto sulla parete sinistra, datato dal Borrelli alla fine del '700⁷⁶, raffigura la *Visione di San Brunone*. Nato in Germania nel 1030, Bruno (o Brunone) si trasferì presto in Francia, dove fu professore di teologia e filosofia prima di dedicarsi alla vita eremitica. Uno dei suoi allievi a Reims, il benedettino Oddone di Châtillon, fu eletto papa nel 1090 col nome di Urbano II e lo volle con sé a Roma come consigliere. Ben presto però Bruno lasciò l'incarico, ritirandosi in Calabria per fondare una nuova comunità monastica nel luogo dell'attuale Serra San Bruno, dove morì nel 1101. Il santo è qui ritratto con i libri che testimoniano della sua sapienza e con i simboli del martirio di Cristo, la

Nella pagina accanto:

159. *Sacrificio di Isacco*, sec. XVII, olio su tela, 200x133.

160. *Visione di San Brunone*, sec. XVIII, olio su tela, 155x100.

161. *Eterno Padre*, olio su tela, 170x135.



turned to the celestial vision, is a faithful replica of another painting, again in the Church of the Sapienza. The two works differ primarily in the motto spoken by the saint: the painting in San Giovanni reads *Speciosus forma prae filiis hominum* (*Thou art beautiful above the sons of men; Psalms 44:3*), while in the Sapienza painting the wording is “*Introibo ad altare dei* (*I will go to the altar of God*). Another unsigned painting in this chapel is *The Sacrifice of Isaac*, showing the culminating moment as God tests Abraham with the order to sacrifice his own son. As Abraham begins the tragic act, an angel of the Lord descends and stops him, indicating a ram to be



sacrificed in place of Isaac. The canvas recently placed at the upper center is probably the one with “*the bust of the Eternal in the act of benediction*”, by “good author”, seen in 1858 by Chiarini, on the cornice of the first chapel to the left. According to Borrelli this is the upper part of a very large altarpiece, greatly cut down in size.

On the altar of the third chapel to the right, dedicated to the Sacred Heart of Jesus, we find a fresco of the Virgin of Compassion which was restored in 1712. The painting on the left wall shows the Vision of Saint Bruno, which Borrelli dates to the late 1700s. Bruno was born in Germany in 1030 and moved to France at a young age. Here he became a professor of theology, then took up a life of hermitage. In 1090 one of his students, the Benedictine known as Odo of Châtillon, was elected pope, with the name Urban II. At Urban’s wish, Bruno came to Rome to serve as counselor, but soon departed to found a new monastic community in Calabria, at what is now known as Serra San Bruno, where he died in 1101. In this painting we see the saint kneeling before the apparition of the Virgin with Child. In his arms are the cross, lance and crown of thorns,



croce, le lance e la corona di spine, mentre si genuflette all'improvvisa apparizione della Vergine con il Bambino. Il quadro sulla parete opposta rappresenta *Santa Dorotea*, vissuta nel IV secolo in Cappadocia e condannata a morte per il suo rifiuto di abiurare alla fede cristiana. Sulla strada del martirio fu sfidata dal pagano Teofilo che le chiese di inviargli mele e rose dal giardino di Cristo. Il fatto si verificò puntualmente poiché prima della decapitazione, mentre era raccolta in preghiera, ella ricevette tre rose

e tre mele da un bambino al quale chiese di farle avere a Teofilo, che si convertì al Cristianesimo e morì poi da martire. La cesta di rose e mele divenne così l'emblema della santa protettrice dei giardinieri, come si vede anche in questo dipinto. Il recente restauro ha restituito la stesura più antica dell'opera che, forse alla fine del '700, era stata rimaneggiata e adattata all'iconografia di santa Cecilia⁷⁷, protettrice dei musicisti e intenta a suonare la spinetta sotto lo sguardo rapito dei cherubini posti



164-165. Niccolò De Simone, attr., *Santa Dorothea*, sec. XVII, olio su tela, 148x95. A destra, il dipinto durante il restauro (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).

symbolizing Christ's martyrdom; nearby are the books indicating his learning and wisdom. The painting on the opposite wall shows Saint Dorothea, who lived in Cappadocia during the 4th century and was condemned for her refusal to renounce the faith. On her road to martyrdom the pagan Theophilus mocked her, telling her to send apples and roses from the garden of Christ. As Dorothea knelt in prayer, awaiting decapitation, a young boy came to her with three roses and three apples; these she sent to Theophilus, who at once confessed as a Christian, and then also died as a martyr. Dorothea became the patron saint of gardeners, with the basket of roses and apples as her symbol, as seen in the painting. The recent restoration recovered these details, which had been over-painted with the



166. *San Gennaro*, olio su tela, sec. XVII, 194x127.

in alto a destra. Il dipinto è attribuito da P. Di Maggio⁷⁸ a Niccolò De Simone (attivo a Napoli tra il 1636 e il 1655), che il De Dominici definiva artista «ragionevole» che operava «con studio e con amore», al quale è riconducibile anche la *Santa Dorotea* del Museo di Capodimonte.

La seconda cappella a destra è intitolata al Cuore di Maria⁷⁹: con i recenti restauri vi sono stati collocati due dipinti seicenteschi, ignorati dalle fonti e di autore ancora ignoto. Nel primo di essi, sulla parete sinistra, *San Gennaro* è facilmente riconoscibile grazie all'abito, al pastorale vescovile e alle ampolle con il sangue, poste sul libro recato da un putto. Egli rivolge al cielo un'espressione devota mentre sullo sfondo, aldilà delle brulle montagne, si scorge il bagliore di un incendio. Nel secondo dipinto, sulla parete destra, il santo è stagliato sullo sfondo di un luminoso paesaggio a volo d'uccello e reca nella sinistra la palma del martirio, volgendo lo sguardo verso la figura avvolta in un'aura dorata indicatagli dai cherubini. Nel personaggio è stato recentemente riconosciuto *San Cristoforo*⁸⁰ il quale, secondo la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (XIII sec.), abitava nelle vicinanze di un fiume ed assisteva abitualmente i viaggiatori nel passaggio da una riva all'altra. Una notte traghettò un fanciullo portandolo sulle spalle con gran fatica; quando giunsero a destinazione, il bambino si rivelò come Cristo e gli predisse il futuro martirio, che si celebrò in Licia verso il 250, dove Reprobis (tale era il suo nome prima del battesimo) si era recato per predicare. Sulle origini della leggenda si sono formulate due ipotesi: essa potrebbe essere stata suggerita dall'etimologia del nome Cristoforo (dal greco, *colui che porta Cristo*), oppure ispirata da una tradizione iconografica, con Cristoforo che trasporta Gesù sulle spalle, anteriore alla narrazione di Jacopo da Varazze.

La prima cappella a destra, detta del Presepe, «passò ai Mascaro il 18 aprile 1781 (lo stemma ai pilastri della balaustra). Essi abitavano nell'antico palazzo abadiale, ed attraverso un finestrino, ubicato nella cappella, corrispondente ad altro aperto nell'attiguo ambiente [...] potevano assistere alle sacre funzioni che si svolgevano nella propria cappella, senza per altro uscire da casa»⁸¹. Ancora nel 1967 vi si conservava un presepe settecentesco, restaurato prima della chiusura della chiesa. La *Vergine con Bambino e Santi* faceva parte degli altari cinquecenteschi del transetto destro smontati nel 1681⁸² ed era in origine di proprietà della famiglia Cambi, fiorentina e proprietaria



167. *San Cristoforo*, olio su tela, sec. XVII, 143x102.

iconography of Saint Cecilia, possibly at the end of the 1700s. Instead of Dorothea with the flowers, Cecilia, patron of musicians, was intent on playing the spinetta under the rapt gaze of the cherubs at the upper right. Di Maggio attributes the painting to Niccolò De Simone (active in Naples 1636-1655). De Dominici described De Simone as a “reasonable” artist, who worked “with study and love”; he is also credited with another Saint Dorothea in the collections of the Museum of Capodimonte.

The second chapel to the right is dedicated to the Immaculate Heart of Mary. Two paintings were added to the chapel furnishings during the recent restorations: both are from the 1600s, by unknown artists, and are not mentioned in historic sources. On the left wall, San Gennaro is easily recognizable by his white habit, bishop’s crosier, and the ampoules of blood resting on the book carried by a cherub. Gennaro looks heavenwards with devoted gaze, while tongues of flame emerge from a distant crater. In the second painting, placed on the right wall, a saint stands against a luminous landscape with a river. While holding the palm of the martyr in his left hand, he looks towards a figure in a golden aura, also indicated by some cherubs.

The saint in question has recently been recognized as Saint Christopher. In fact in the Golden Legend, the 13th century book of saints, Christopher is reported to have lived near a river, where he helped travelers with the crossing. One night after struggling across the river with the great weight of a child, this personage revealed himself as Christ, and predicted the future martyrdom of Reprobis (the saint’s name prior to baptism). The martyrdom ultimately took place in Anatolia, around 250 AD, where Christopher had gone to preach. This legend has been suggested as originating from the Greek name, meaning “he who carries Christ”, or from an iconographic tradition pre-dating the early book of saints, in which Christopher was in any case depicted as carrying Jesus on his shoulders.

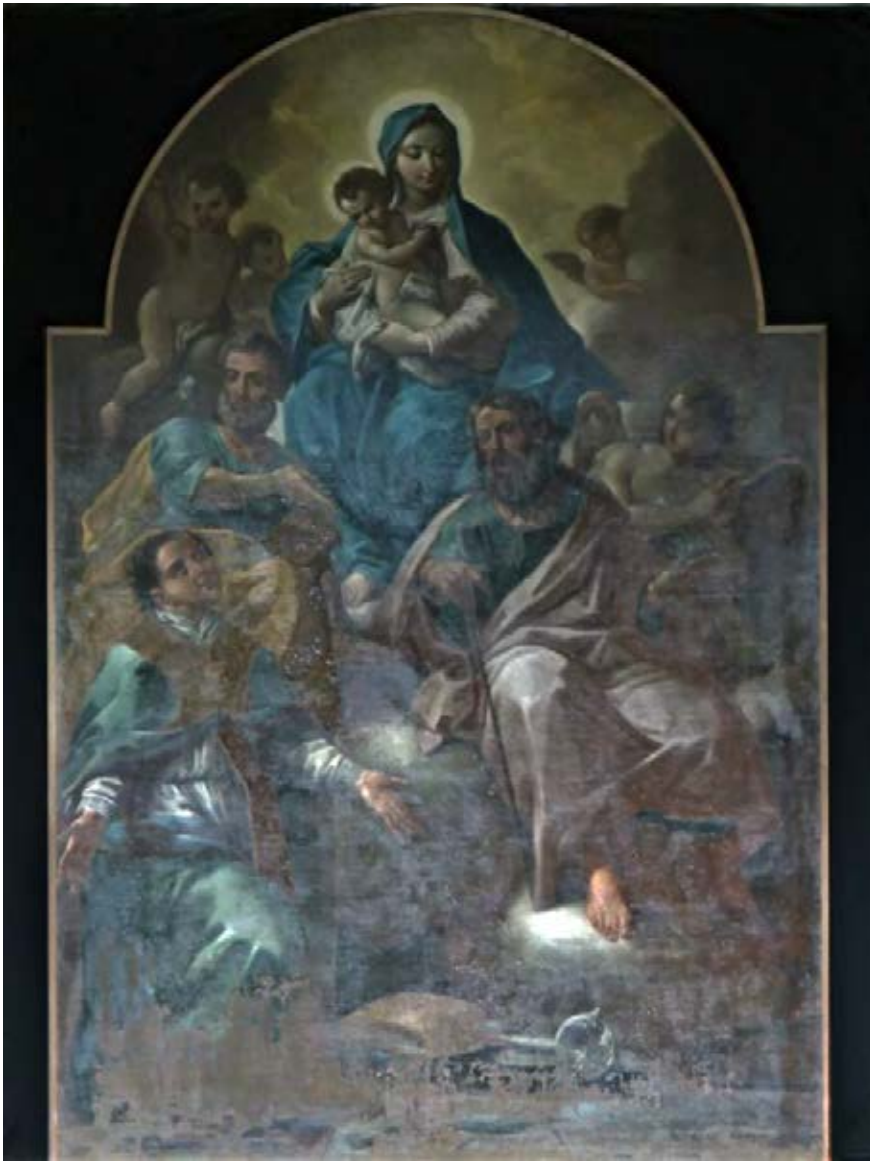
The first chapel on the right is known as the Chapel “of the Nativity Scene” (Cappella del Presepe). It was “awarded to the Mascaro family on 18 April 1781, and the family arms are seen on the baluster pillars. The family lived in the ancient ‘abbey palazzo’ of San Giovanni. By means of a small window in the chapel, corresponding to another one in the attached abbey [...] they could witness the sacred rites carried out in their chapel leave the house”. As late as 1967 the chapel still contained an 18th-century presepe

168. *Madonna Nera*, Sant'Onofrio dei Vecchi, prima cappella a sinistra.

169. *Madonna Nera*, sec. XVII, olio su tela, 102x77.



di un palazzo prospiciente l'attuale largo San Giovanni Maggiore. Secondo il D'Engenio Caracciolo la «tavola che è nella cappella della famiglia de' Cambi ov'è la Reina de cieli col Puttino nel seno è opera di Leonardo da Pistoia, illustre pittore, il quale fiorì nel 1550»⁸³. Il De Dominici riferisce invece che Cesare Turco (1510-1560), allievo di Giovan Antonio d'Amato e poi di Andrea da Salerno, «fece per una Cappella della Chiesa di S. Giovanni Maggiore una tavola di Altare, con entrovi la B. Vergine con Gesù nelle braccia, in mezzo gloria di Angioletti, li quali sempre bellissimi dipingeva, ed al basso vi dipinse due Santi. Ma quella ingrandendosi la Cappella, e riuscendovi piccola, fu tolta via, e nella Sagrestia trasportata, ove oggi giorno si vede»⁸⁴. Il Chiarini riconosce nei due personaggi ai lati della Vergine *Michele Arcangelo* e *sant'Antonio Abate*⁸⁵. Borrelli, infine, ritiene il dipinto opera di un manierista napoletano della seconda metà del '500⁸⁶. La *Madonna Nera* sulla parete sinistra potrebbe essere una replica della perduta *Madonna di Costantinopoli*, già esposta nella seconda cappella a sinistra, ad essa dedicata⁸⁷. Costituisce uno dei rari esempi napoletani dedicati a questo soggetto: come la tavola custodita in Sant'Onofrio dei Vecchi, con i volti scolpiti a rilievo,



170. *Vergine con Bambino e Santi*, olio su tela, sec. XVI.

the Madonna. The painting resembles another of the very few Neapolitan examples dedicated to this subject, held in the Church of Sant'Onofrio dei Vecchi. In the latter example the faces are sculpted in relief, yet both of these works share a startling contrast between the delicacy of the features and the gravitas of the body, enveloped in massive forms of minutely decorated robes. In the Saint Anthony of Padua, on the

manger scene, restored some time earlier. The Virgin with Infant and Saints originally pertained to one of the 16th-century altars in the transept, dismantled in 1681. It belonged to the Cambi family, from Florence, owners of a palazzo facing the current Largo San Giovanni Maggiore. According to D'Engenio Caracciolo, "the painting in the Cambi family chapel, with the Queen of Heaven with Infant at breast, is the work of Leonardo da Pistoia, illustrious painter, who flourished in 1550". De Dominici instead reported that Cesare Turco (1510-1560), student of Giovan Antonio d'Amato and then of Andrea da Salerno, "made an altar panel for a Chapel of the Church of San Giovanni Maggiore, with in it the Blessed Virgin with Jesus in arms, in the midst of glory with Angels, which Leonardo always painted beautifully; and below he painted two Saints. But when the Church enlarged the Chapel, the painting then resulted small and it was taken out and moved to the Sacristy, where we see it today". Chiarini identifies the two personages to the sides of the Virgin as Michael Archangel and Saint Anthony the Abbot. Finally, G. Borrelli considers the painting to be the work of an unknown Neapolitan Mannerist of the second half of the 1500s. The Black Madonna on the left wall could be a replica of the lost Madonna of Constantinople, which was at one time displayed in the second chapel to the left, dedicated to



171. Busto ed epigrafe del canonico Pelella.

Nella pagina accanto:

172. *Sant'Antonio da Padova*, seconda metà sec. XVII, olio su tela, 140x154.

173. *Agar nel deserto*, sec. XVII.

mostra un evidente contrasto fra le delicatezza dei lineamenti e la gravità del corpo intabarrato nella tunica, tozza e pesante nonostante l'insistito decorativismo del tessuto. Nel *Sant'Antonio da Padova* sulla parete opposta, il protagonista è facilmente riconoscibile dai suoi tradizionali attributi iconografici: il saio francescano, il giglio e il libro nella cui lettura è assorto. Il dipinto è probabilmente uno dei due segnalati dal Borrelli nella terza cappella a sinistra, insieme ad un altro quadro raffigurante un santo non identificato⁸⁸. La struttura compositiva – con il protagonista posto in primo piano ad occupare l'intera altezza della tela e lo scorcio di paesaggio in lontananza – la delicatezza del disegno e la morbida e rischiarata tavolozza cromatica mostrano affinità con il *San Gennaro*, il *San Gaetano*, il *Sacrificio di Isacco* e il *San Cristoforo* ubicati nelle cappelle adiacenti.

Il primo ambiente a destra dell'ingresso, «dalle origini alla fine del '400, serviva all'Abate quale passaggio, tramite una porta in fondo, con il proprio attiguo palazzo. Nell'anno 1300 vi fu costruito un altare dedicato alla B. Maddalena con patronato dell'Abate Guindazzo»⁸⁹. Nel corso dei restauri settecenteschi il pittore Giuseppe De Vivo ne rifece la decorazione, della quale restano pochi squarci. Il locale fu concesso alla Congregazione dei Cuochi nel 1798 e fu adibito a sagrestia dopo i restauri ottocenteschi. La tela di recente ricollocata sulla porta, dal lato della navata centrale, raffigura *Agar nel deserto*. La vicenda narrata nel Libro della Genesi (16, 21) è ben nota: Sara, moglie di Abramo, non potendo avere figli, offrì al marito la propria schiava Agar, che partorì Ismaele. Quando più tardi nacque Isacco, Sara chiese al marito di allontanare la giovane serva e Abramo acconsentì. Agar, smarritasi e rimasta senz'acqua nel deserto di Betsabea, fu miracolosamente salvata dall'apparizione di un angelo che la guidò verso un pozzo, dove poté dissetarsi e salvare Ismaele, che crebbe e abitò nel deserto. Il dipinto, di anonimo autore della cerchia di Francesco Di Maria⁹⁰, era allogato nella seconda cappella a destra prima dei restauri ottocenteschi⁹¹. Pure all'esterno, sulla parete prospiciente la navata destra, si trovano il busto e l'epigrafe in onore del canonico Pelella, che di quei restauri fu protagonista.

Il grande affresco sulla controfacciata, dedicato al santo titolare e restaurato nel 1987, è inquadrato da una cornice mistilinea in stucco che presenta in basso due conchiglioni dal ricco decoro fitomorfo con putto alato centrale. Fulcro della composizione è



opposite wall, the personage is easily recognized by his familiar iconography: the Franciscan cassock, lily, and attentive study of the bible. The painting is probably one of the two noted by Borrelli as situated in the third chapel on the left, in the 1960s, together with another painting showing an unidentified saint.

The composition shows Anthony in the foreground, filling the height of the canvas, with a landscape in the distance. This arrangement, together with the delicacy of line, soft palette and luminous effects, shows affinities with the paintings of saints Januarius, Gaetano, Christopher and the Sacrifice of Isaac, all found in the adjacent chapels.

The first space to the right of the entrance “served as a passage for the Abbot to his nearby palazzo, via a door through the back, from the origin of the complex until the end of the 1400s. In the year 1300 an altar was built here, dedicated to the Blessed Magdalene, under the patronship of Abbot Guindazzo”. In the course of the 18th-century restorations, the painter Giuseppe De Vivo completed a new decorative scheme, from which some elements remain. In 1798 the space was awarded to the “Confraternity of Cooks”, and during the 19th-century restorations it was renovated as the sacristy.



A canvas showing Hagar in the desert was recently reinstalled above the door to the side of the counterfacade (right side of the nave). The work illustrates a story told in Genesis (ch.16, verse 21): Sarah, wife of Abraham, could not have children, and so offered her slave Hagar to her husband. Ishmael was born to Hagar, but when Isaac was also born, Sarah asked her husband to send the young servant away with the firstborn, and Abraham agreed. Hagar, lost and without water in the Desert of Bathsheba, was miraculously saved by the apparition of an angel, who guided her towards a well. Here she drank, and was able to save



174. Giuseppe De Vivo, *Predica del Battista*, affresco nella controfacciata, firmato e datato 1730.

175. Giuseppe De Vivo, *Lavanda dei piedi*, 1730 ca.

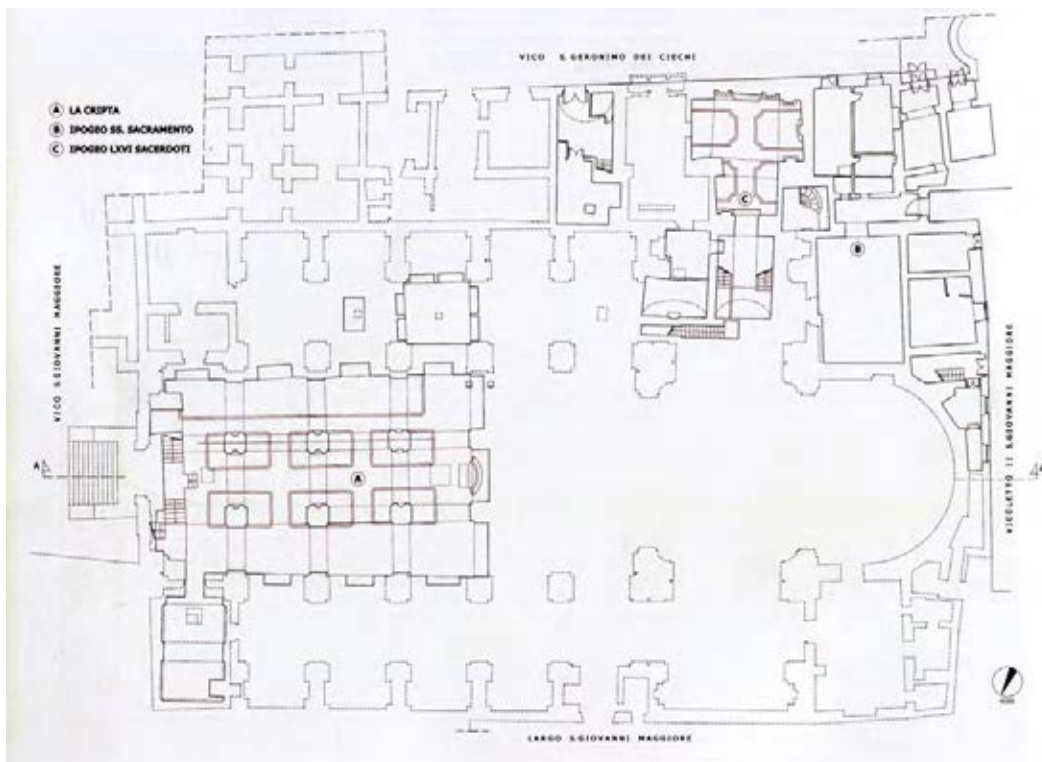


176. *Agnus dei*, affresco, sec. XVIII.



san Giovanni Battista, illuminato da un raggio divino che filtra tra le nuvole su cui poggiano i cherubini, mentre indica Cristo, vestito di bianco, che avanza lentamente verso i fedeli disposti a gruppi sui terrazzamenti rocciosi⁹². Al di sotto dell'affresco, a destra e a sinistra del portale di ingresso, si vedono le lapidi che ricordano, rispettivamente, le trasformazioni volute nel 1635 dal Cardinale Ginetti e i restauri conseguenti ai crolli del 1870, di cui si è detto. L'ultimo ambiente degno di menzione è la sala dell'Archivio, o del campanile, dove nel corso degli ultimi restauri è stato rinvenuto un dipinto murario raffigurante l'*Agnus dei*.

Mediante una scala in pietra posta a sinistra dell'ingresso principale si può raggiungere la cripta seicentesca, riattata nel 1780⁹³ e accessibile anche dall'esterno. L'ipogeo presenta un impianto a tre navate con campate coperte da volte a vela impostate su tozzi pilastri; sul fondo di quella centrale si trova un piccolo altare tardo settecentesco, al di sopra del quale è posto un dipinto a olio raffigurante la *Madonna del Rosario con i Santi Giovanni e Rocco*⁹⁴.



177. Pianta degli ipogei attualmente accessibili (da *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, 2014).

178. Cripta, interno.

179. *Madonna del Rosario con i Santi Giovanni e Rocco*.



the life of Ishmael, who was then raised in the desert.

The painting is by an anonymous artist in the sphere of Francesco Di Maria. Prior to the late 19th-century restoration program, it was situated in the second chapel on the right. On this side of the counterfaçade there is also a bust with epigraph, commemorating Rector Pelella, the priest who led the 19th century reconstruction program.

Dominating the counter-façade is a great fresco, honoring the patron saint of the church. This work, restored in 1987, is framed in a mixtilinear stucco cornice including closing two conchiglioni along the lower border, with rich vegetative decoration and winged cherubs at the centers. The fulcrum of the composition is John the Baptist illuminated by a divine ray of light, filtering through the clouds, from which cherub angels look on. The Baptist indicates Christ, clothed in white, who advances slowly towards the faithful, scattered in groups along stony terraces. At the sides of the entrance below the fresco are epigraphs recording the reconstruction carried out by Cardinal Ginetti in 1635, and the restorations after the collapse of 1870. We close the description of the basilica contents with a note of a final above-

6. Le altre opere di pertinenza della Basilica

La fascia superiore della tribuna fu elevata verso il 1635. Come si vede nelle foto precedenti i dissesti del 1970, essa conteneva una serie di sei tele raffiguranti storie mariane, commissionate dalla Confraternita del SS. Sacramento. Rimosse nel corso dei recenti restauri e finora non ricollocate *in situ*, furono realizzate entro il 1656 da una *équipe* di pittori nei quali il Borrelli riconosceva le influenze dello Stanzione, del Guarino e del Falcone, ad eccezione dello *Sposalizio della Vergine*, riferibile a opere di Antonio de Bellis conservate in San Carlo alle Mortelle⁹⁵. Esse rappresentano, da sinistra verso destra, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, l'*Annunciazione* (attualmente nella cappella cosiddetta del Presepe, nel transetto sinistro della chiesa di San Paolo Maggiore), il *Sogno di San Giuseppe*, l'*Incontro alla Porta aurea* (*Visitazione*), lo *Sposalizio della Vergine*, la *Sacra Famiglia nella bottega di Giuseppe*. Studi più recenti tendono a restringere l'ambito attributivo all'orbita stanzionesca⁹⁶. L'*Annunciazione*, l'*Incontro alla Porta aurea* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* sono infatti assegnati a Giuseppe Marullo, al quale il De Dominicis dedicò una lusinghiera biografia, ricordando come le «sue opere fusser credute di Massimo suo maestro, e per tali lodate anche da' professori»⁹⁷. Il *Sogno di San Giuseppe*, la *Sacra Famiglia nella bottega di Giuseppe* e lo *Sposalizio della Vergine* sono invece ascritti all'ambito di Agostino Beltrano, con specifico riferimento alla moglie di questi, Annella di Rosa⁹⁸. Nei dipinti in esame si è posta in evidenza la «sintesi non del tutto risolta tra l'aggraziato stanzionismo di fondo e l'«estetica zingaresca» delle figure intabarrate [...] da panni troppo ruvidi e pesanti» e si sono riscontrati, nello *Sposalizio*, gli stessi tipi fisiognomici della *Nascita della Vergine*⁹⁹ della Pietà dei Turchini a lei attribuita¹⁰⁰. Coerentemente con la collocazione

180. La tribuna nel 1963. Si ringrazia la famiglia Criscuolo per la gentile concessione della foto.

181. Particolare della tribuna con l'abside, due delle sei tele seicentesche rimosse con l'ultimo restauro, l'altare settecentesco e la statua ottocentesca della Madonna della Pace (da G. Borrelli 1967).



professori»⁹⁷. Il *Sogno di San Giuseppe*, la *Sacra Famiglia nella bottega di Giuseppe* e lo *Sposalizio della Vergine* sono invece ascritti all'ambito di Agostino Beltrano, con specifico riferimento alla moglie di questi, Annella di Rosa⁹⁸. Nei dipinti in esame si è posta in evidenza la «sintesi non del tutto risolta tra l'aggraziato stanzionismo di fondo e l'«estetica zingaresca» delle figure intabarrate [...] da panni troppo ruvidi e pesanti» e si sono riscontrati, nello *Sposalizio*, gli stessi tipi fisiognomici della *Nascita della Vergine*⁹⁹ della Pietà dei Turchini a lei attribuita¹⁰⁰. Coerentemente con la collocazione



182. Diana di Rosa, detta Annella di Massimo, attr., *Spotalizio della Vergine*, olio su tela, 135,5x250. Napoli, Museo Diocesano, già nella chiesa di San Giovanni Maggiore (da *Il Museo Diocesano di Napoli...*, 2008).

late 1700s, above which is an oil painting showing the Madonna of the Rosary with Saints John and Roch.

ground space: the “bell-tower room”, or Archives. Here, the 21st-century restorations recovered a wall painting of the Agnus dei, situated above the doorway. Beneath the basilica is the 17th century crypt, greatly altered by reconstruction in 1780, as well as subsequent works. A stone staircase to the left of the church entrance leads to the space, which can also be accessed from the exterior. The crypt is in a three-nave plan with a vaulted ceiling supported on stout pilasters. At the end of the central nave is a small altar from the

6. Other works originating from the Basilica

The upper fascia of the tribune was heightened in 1635. As can be seen from photos made prior to the 1970 collapse, it contained a series of six canvases showing episodes from the Marian story, commissioned by the Confraternity of the Santissimo Sacramento. The paintings were removed during the most recent restoration program and have yet to be replaced. They were executed prior to 1657 by a team of painters, in which Borrelli recognized influences from Stanzione, Guarino and Falcone. The exception was a scene of the Marriage of the Virgin, which is instead related to works by Antonio de Bellis held in the Church of San Carlo alle Mortelle. From left to right, the scenes depicted were: Rest during the flight from Egypt; the Annunciation (currently at the Church of San Paolo Maggiore, in the “Cappella del Presepe”); Saint Joseph’s Dream; the Meeting at the Golden Gate (Visitation); the Marriage of the Virgin, and finally the Holy Family in Joseph’s workshop. More recent studies tend to restrict the attribution to the sphere of Stanzione. Within this, the Annunciation, Meeting at the



183 G. Marullo, attr., *Visitazione*, sec. XVII, 135,5x250. In deposito presso la chiesa.

184. G. Marullo, attr., *Riposo durante la Fuga in Egitto*, olio su tela, sec. XVII, 134x253. In deposito presso la chiesa.



originaria, tutti i dipinti sono eseguiti per essere visti da lontano, distribuendo i colori per ampie masse e mostrando più attenzione per le figure che per il contesto spaziale e la cura dei dettagli. Anche gli episodi biblici, di conseguenza, vengono trattati secondo schemi iconografici piuttosto convenzionali. Nel *Riposo* si notano incertezze nella gamba sinistra del Bambino e soprattutto nel braccio destro della Vergine, che sembra appartenere ad un altro personaggio posto alle sue spalle. Un altro interessante dipinto apparteneva

alla Confraternita del SS. Sacramento. Secondo Borrelli¹⁰¹, esso raffigura *San Rocco che implora l'Altissimo per la salvezza dei filiani di San Giovanni Maggiore*: sarebbe stato quindi commissionato dai fedeli per invocare l'intercessione del santo per la loro salvezza dal terribile morbo e dovrebbe pertanto datarsi al 1656. A giudizio dello studioso, negli edifici visibili in alto a sinistra si riconoscono la chiesa di San Giovanni Maggiore, l'attiguo

palazzo abbaziale e il palazzo Filomarino della Torre. Più di recente F. Bologna, che aveva già individuato nel protagonista *San Giacomo apostolo*, ha assegnato l'opera al cosiddetto Maestro di Fontanarosa, proponendo di identificare quest'ultimo con Gerolamo de Magistro¹⁰². Va tuttavia notato che, pur nella loro genericità, gli attributi del tabarro, del bastone da pellegrino e del rosario sono coerenti con la tradizionale iconografia di san Rocco. La struttura compositiva dell'opera, con lo scorcio architettonico in alto a sinistra, e

Golden Gate and Rest during the flight from Egypt are more specifically assigned to Giuseppe Marullo. Marullo received a highly complementary biography, from De Domenico, who noted: "his works were believed to be painted by Massimo [Stanzione], his master, and for this were lauded by great professors".

The Marriage of the Virgin, Saint Joseph's Dream, and Holy Family in the workshop are instead attributed to the sphere of Agostino Beltrano, with specific reference to Beltrano's wife, Annella di Rosa. Porzio, in examining these works, comments on "the incomplete resolution in the synthesis between the pleasant solidity of the backgrounds and the 'gypsy-like aesthetic' of the figures, wrapped up [...] in excessively heavy, rough garments." In the Marriage, he notes the same physiognomies as in the Birth of the Virgin, seen in the Conservatory of the Pietà dei Turchini, which is in fact attributed to Annella. The entire series of Marian scenes is designed to be seen from a distance, in keeping with their original placement, so with the colors distributed in ample masses and more attention to the figures than to detail or context. For the same reason, the episodes are depicted using standard iconographic schemes. In the Rest during the flight from Egypt, there are obvious irregularities in the depiction of the Infant's left leg, and especially in the Virgin's right arm, which seems to belong to an invisible person at her shoulders.

Another interesting painting that once belonged to the Confraternity of the Santissimo Sacramento is now held in the Diocese of Naples Museum. According to Borrelli, it shows Saint Roche imploring the Almighty for the salvation of the faithful of San Giovanni Maggiore. It would thus have been commissioned by the faithful to invoke the saint's intercession against the terrors of the plague, in 1656. Various scholars have identified the buildings seen in the upper left as the basilica and the adjacent palazzos of the San Giovanni abbey and the dukes of Filomarino della Torre. More recently, Ferdinando Bologna, who had previously identified the protagonist as Saint James Apostle, assigned the work to the so-called Master of Fontanarosa and suggested the Master as being Gerolamo Magistro. However it should be noted that in spite of being rather generic, the iconography of the heavy cloak, staff and rosary are all consistent with the tradition of San Roche. The composition of the work, with the architectural background at left, and the figure of the saint himself, shows



185. *San Rocco*, 1656 (da G. Borrelli 1967).

186. Giuseppe Marullo, *San Pietro*, sec. XVII. Coll. privata (da A. Della Ragione, R. Pinto 2005).

la stessa figura del santo presentano d'altronde notevoli affinità con il *San Girolamo e l'angelo* di Agostino Beltrano (Napoli 1607-1656), autore forse dell'*Annunciazione* un tempo ubicata nella cappella di San Raffaele¹⁰³ e al cui ambito sono state assegnate le tele della tribuna¹⁰⁴. L'atteggiamento estatico del personaggio principale e i suoi tratti fisionomici, pur nella loro ricorrente formulazione che potrebbe risentire dell'influenza della *Gloria di San Nicola di Bari* di Mattia Preti oggi a Capodimonte¹⁰⁵, ricordano altresì il *San Pietro* del Marullo che, come si è visto, pure ruotava nell'orbita beltranesca. Pertanto, in mancanza di riscontri documentari e senza escludere la possibile collaborazione di un quadraturista, il dipinto potrebbe essere assegnato proprio al Marullo, se non allo stesso Beltrano, commissionato forse in concomitanza con l'importante incarico riguardante le tele della tribuna conferito dalla Confraternita del SS. Sacramento.

«Non cessarò de scrivere un bel e sentenzioso distico, benché fosse fuor del mio proposito, qual è notato sotto la figura della gloriosa Madonna, qual tiene Christo mammolino nelle braccia, che sta nella cappella del capitano Funato, qual è la prima si ritrova a man destra all'entrar della porta piccola di detta chiesa, e dice in questo modo: *Partus et integritas discordes tempore longo, Virginis in gremio foedera pacis habent*. Dicono nel volgar così: Il parto e l'integrità gran tempo sono stati discordi, hora han triegua e pace nel gremio virginale»¹⁰⁶. Dalla testimonianza del De Stefano apprendiamo che l'*Adorazione dei Magi*, attualmente custodita presso i depositi della Soprintendenza, era in origine collocata nel transetto destro, dove adesso si trova il cappellone di santa Lucia; successivamente sarebbe stata spostata nella quarta cappella a destra¹⁰⁷. Dai Funato la tavola pervenne alla famiglia Ruffo e da questa ai Borgia, i quali ne donarono una copia al Collegio della Sacra Famiglia dei Cinesi, oggi conservata nella pinacoteca del Pio Monte della Misericordia¹⁰⁸. Il dipinto reca in basso a sinistra il distico riportato dal De Stefano, dettato dal Sannazaro per il fregio sovrastante il catino absidale della chiesa di Santa Maria del Parto fatta costruire dal poeta, dove in luogo del termine *integritas* compare l'originario *dignitas*: il messaggio resta immutato, poiché compendia i temi dell'adorazione del Bambino e della verginità della Madonna. Come già il Chiarini e il Galante¹⁰⁹, Borrelli non ha dubbi nell'identificazione dell'autore: «L'opera fu certamente eseguita nella



187. Agostino Beltrano, *San Girolamo e l'angelo*, firmato, 1649, olio su tela, 172x198. Napoli, Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi (da *Il Museo Diocesano...*, 2008).

notable affinities with the Saint Jerome and the Angel by Agostino Beltrano (Naples 1607-1656), the possible author of the Annunciation once situated in the Chapel of San Raffaele. As described above, certain canvases of the tribune are attributed to Beltrano's sphere. The ecstatic attitude and physiognomic traits of the principal character could reflect influence from the Glory of Saint Nicholas of Bari by Mattia Preti, now at Capodimonte, while also suggesting the Marullo's Saint Peter. Marullo was one of the artists operating in the Beltrano orbit, and among those identified for the tribune paintings. Given all this, and remaining open to the possibility of collaborators for the architectural depictions, the Saint Roche/Saint James painting could be assigned to Marullo, or to Beltrano himself; such a commission may have been in connection with the more important task of the tribune canvases awarded by the Confraternity of the Santissimo Sacramento.

"I have no hesitation in recording a beautiful and thoughtful verse, though it may be extraneous to my subject, such as that noted under the sacred personage of the glorious Madonna, who holds the nursing Christ in her arms, which is in the chapel of Captain Funato; which is the first chapel found on the right hand after entering by the smaller door of the said church; and it says, in this way: Partus et integritas discordes tempore longo, Virginis in gremio foedera pacis habent. In the vulgar, it would be this: 'Birth and integrity were long in discord, but now have respite and peace in the Virginal womb'". From this text by De Stefano, writing in 1560, we learn that the Adoration of the Magi now held in the Superintendency reserves, was originally situated in the end of the right transept now occupied by the Chapel of Santa Lucia; later it would be moved to the fourth chapel on the right. The Ruffo family received the painting from the Funatos, and from them it went it went to the Borgias, who donated a copy to the College of the Sacra Famiglia ai Cinesi. The copy is now held in the Pio Monte della Misericordia paintings gallery. In the lower left of the painting is the verse recorded by De Stefano, originally written by Jacopo Sannazaro for the frieze along the apsidal arch of the Church of Santa Maria del Parto, or "Saint Mary of the Holy Birth". Sannazaro was the nobleman and poet who commissioned the construction of this church. In De Stefano's painting, the word dignitas of the original version is substituted by integritas, however the meaning remains the same, signifying both the adoration of the Infant



188. Girolamo da Salerno, *Adorazione dei Magi*, 1530-40 ca, olio su tavola, 170x170.
Già in San Giovanni Maggiore, quarta cappella a destra (da G. Borrelli 1967).

189. Girolamo da Salerno, *Adorazione dei Magi*, 1530-40 ca, olio su tavola, 170x170.
Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia (da P. Di Maggio 2014).

bottega del pittore napoletanizzato Andrea Sabatini (c. 1480-1530) da Salerno [...]. La sua presenza è da individuarsi nel gruppo della Madonna e del Bambino, ma si esclude che l'artista abbia portato a compimento l'opera; comunque è da rilevare che il re Magio in ginocchio rappresenta, senza errore, il Capitano Funato, e ciò non solo per l'inconsueta presenza della spada, ma per la consuetudine di effigiare nei magi l'ordinatore con i familiari e nel seguito i componenti della casata. Il rudere che vediamo, a sinistra [...] a nostro modo di vedere rappresenta la parte diruta dell'antico deambulatorio della chiesa coperto da volta a botte, con il corpo centrale della tribuna coperta dalla conca absidale»¹¹⁰. Secondo studi più recenti si tratta invece di un'opera autografa del «finora sconosciuto» Girolamo da Salerno, al quale viene assegnata anche la versione sostanzialmente identica, conservata al Pio Monte della Misericordia, della quale si è detto¹¹¹. Girolamo è documentato tra il 1514 e il 1520 nella realizzazione della conca dell'Abbazia di Cava dei Tirreni alla quale contribuì in larga misura Cesare da Sesto, alla cui influenza può ricondursi, nella versione custodita al Pio Monte, «il seguito dei re magi [...] e in particolare il giovane che con aria devota e con un braccio teso in avanti alza il capo a guardare la stella»¹¹². Entrambe le tavole derivano comunque dall'Adorazione dei Magi di Andrea Sabatini oggi a Capodimonte, riprendendone sullo sfondo «il curioso anfiteatro in scorcio [...]. Il tutto in uno stile ancora assai prossimo a quello espresso nelle parti a lui riferibili nel polittico di Cava, ai cui due angioletti degli scomparti superiori è legato il bambino, mentre la Madonna ci richiama alla mente le giovani sante della predella; analogo è il modo di trattare i capelli in ciocche sfioccate e lanose nei due dipinti e persino quello di modellare schematicamente le forme sotto i panneggi, come si avverte nel braccio del S. Paolo e in quello della Madonna»¹¹³.

Il dipinto raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro* fu restaurato verso la metà degli anni Ottanta con la sponsorizzazione dell'Informatica Campania Spa e temporaneamente esposto nella nuova sede della società. In precedenza, così era stato meticolosamente descritto dal Borrelli:

«[...] Nella vasta tela il ruolo preminente è dato alle architetture dirute che occupano a forma di L tutto il lato di sinistra ed il fondo, nel quale si apre



190. Andrea Sabatini da Salerno, *Adorazione dei Magi*, nella lunetta *Sant'Elena*, 1520-21 ca. Olio su tavola, 243x186. Napoli, Museo di Capodimonte, già nel Duomo di Salerno (da *Museo Nazionale di Capodimonte...*, 1999).

and the virginity of the Madonna. Chiarini and Galante, followed by Gennaro Borrelli, have all agreed in identifying the painter: "The work was most certainly executed in the studio of the Neapolitan painter Andrea Sabatini, from Salerno (ca.1480-1530) [...]. His participation is identified in the group of the Madonna and Infant, although the artist cannot have completed the entire work. In any case, the magus on bended knee doubtless represents Captain Funato: both for the unusual feature of his sword, and given the practice of depicting the sponsor and their family among the magi, with the household members shown among the followers. To our way of thinking, the ruins seen on the left [...] represent the ancient ambulatory, sheltered under vaulted roof, with the central body of the tribune under the apsidal semi-cupola. According to more recent studies, the painting is instead a work by the "until now unknown" Girolamo da Salerno, who is also credited with a near identical version held at Pio Monte della Misericordia. Girolamo is documented between 1514 and 1520 as executing the altar retable for the Abbey di Cava dei Tirreni (Salerno), to whom Cesare da Sesto was also a major contributor. The influence of the latter artist can be detected in the Adoration held at Pio Monte: "in the train of the Magi [...] and in particular in the youth with devoted air and one arm extended, as he lifts his head to see the guiding star". In any case, both the painting now at the Superintendency and the other at Pio Monte in turn derive from the Adoration of the Magi by Andrea Sabatini, now at Capodimonte. From Sabatini, they take the depiction of "the curious amphitheatre in the background [...], all in a style similar to that expressed in the parts of the Cava polyptych attributed to Girolamo. From the polyptych we have the two angels of the upper section, related to the Infant of the Adoration, while the young saints of the dais suggest the Madonna. In both paintings there is a similar method of treating the hair in tufts and wooly texture, and of schematically modeling the forms under the garment draping, as noted in the arm of Saint Paul and that of the Madonna".

Another significant painting once held at San Giovanni is the Resurrection of Lazarus, restored in about 1985 with sponsorship from Informatica Campania S.p.a. and then temporarily displayed in the company's headquarters. This work was meticulously described by Borrelli:

un arco che consente la visione di casolari e campagna, in lontananza, in riva al mare. Il soggetto, la Resurrezione di Lazzaro, è relegato quasi nel fondo, al centro, mentre in giro si agita una convulsa folla di pezzenti, di popolani, di soldati, e fin anche di borghesi tra le colonne, a sinistra. Il luogo, ove avviene il miracolo, vuol essere un cimitero, ma in realtà escludendo la presenza delle lastre tombali con simboli mortuari, teschio e tibie, è riprodotto un diruto tempio pagano forse visibile in quei tempi a Napoli, oppure a Roma nei resti del Foro di Nerva, come indica l'alto fregio figurato al di sopra della trabeazione che gira intorno, contrastante stilisticamente con l'ordine dorico romano del colonnato che sembra desunto dal vero. A sinistra appare un intercolonnio che nel fondo s'innesta in un muro ove si aprono due nicchie contenenti due sculture marmoree rappresentanti: a sinistra S. Lucia e a destra Costanza, figlia dell'Imperatore Costantino, effigiato questi a mezzo busto in una nicchia che sovrasta tutta la composizione. Tra le due nicchie un bassorilievo marmoreo nel quale è da ravvisarsi il ricordo di quello ubicato nel carcere Mamertino, nel Foro di Roma, nel quale è presentato S. Pietro che battezza i primi cristiani, proprio durante la detenzione, operando così il miracolo della fonte nel profondo carcere. Il particolare qui presentato è da collegarsi con l'antica leggenda che vuole S. Pietro sbarcato a Napoli nel 44 d.C. e propriamente nel porto di Napoli ubicato proprio sotto la collina di S. Giovanni M. [...]. Le architetture sono talmente riprodotte con senso di verità, anche per quello che è il rapporto dimensionale tra figure e monumento che è da escludersi che trattasi di ruvinismo fantastico, tanto più che il gusto della rovina colta al vero, introdotto da Viviano Codazzi (1604-1670) si era ampiamente affermato a Napoli, e di cui un esempio notevole nelle prospettive architettoniche del Codazzi eseguite per la Piscina Probatica che il Lanfranco dipingeva dopo il 1644 per la chiesa dei SS. Apostoli [...]. Ma fu proprio la parte figurata di questo grande affresco, con il suo condizionato rapporto con la scenografica composizione architettonica, che servì di supporto all'artista che realizzò il dipinto in esame. Infatti il concetto compositivo, triangolare, delle masse convergenti verso il centro ed i personaggi affacciatisi tra le colonne, sono letteralmente desunti dall'affresco lanfranchiano, e non solo, poiché la miserabile folla degli storpi, a destra, anelanti al miracolo si ripete, a destra, nella resurrezione di Lazzaro, consentendo così di lasciare al centro in basso, un arco in pietra [...]. In fondo, al centro, in una luce siderale, che contrasta con le più violente ombre dei primi piani, avviene il miracolo; qui le figure sono

«[...] Nella vasta tela il ruolo preminente è dato alle architetture dirute che occupano a forma di L tutto il lato di sinistra ed il fondo, nel quale si apre un arco che consente la visione di casolari e campagna, in lontananza, in riva al mare. Il soggetto, la Resurrezione di Lazzaro, è relegato quasi nel fondo, al centro, mentre in giro si agita una convulsa folla di pezzenti, di popolani, di soldati, e fin anche di borghesi tra le colonne, a sinistra. Il luogo, ove avviene il miracolo, vuol essere un cimitero, ma in realtà escludendo la presenza delle lastre tombali con simboli mortuari, teschio e tibie, è riprodotto un diruto tempio pagano forse visibile in quei tempi a Napoli, oppure a Roma nei resti del Foro di Nerva, come indica l'alto fregio figurato al di sopra della trabeazione che gira intorno, contrastante stilisticamente con l'ordine dorico romano del colonnato che sembra desunto dal vero. A sinistra appare un intercolonnio che nel fondo s'innesta in un muro ove si aprono due nicchie contenenti due sculture marmoree rappresentanti: a sinistra S. Lucia e a destra Costanza, figlia dell'Imperatore Costantino, effigiato questi a mezzo busto in una nicchia che sovrasta tutta la composizione. Tra le due nicchie un bassorilievo marmoreo nel quale è da ravvisarsi il ricordo di quello ubicato nel carcere Mamertino, nel Foro di Roma, nel quale è presentato S. Pietro che battezza i primi cristiani, proprio durante la detenzione, operando così il miracolo della fonte nel profondo carcere. Il particolare qui presentato è da collegarsi con l'antica leggenda che vuole S. Pietro sbarcato a Napoli nel 44 d.C. e propriamente nel porto di Napoli ubicato proprio sotto la collina di S. Giovanni M. [...]. Le architetture sono talmente riprodotte con senso di verità, anche per quello che è il rapporto dimensionale tra figure e monumento che è da escludersi che trattasi di ruvinismo fantastico, tanto più che il gusto della rovina colta al vero, introdotto da Viviano Codazzi (1604-1670) si era ampiamente affermato a Napoli, e di cui un esempio notevole nelle prospettive architettoniche del Codazzi eseguite per la Piscina Probatica che il Lanfranco dipingeva dopo il 1644 per la chiesa dei SS. Apostoli [...]. Ma fu proprio la parte figurata di questo grande affresco, con il suo condizionato rapporto con la scenografica composizione architettonica, che servì di supporto all'artista che realizzò il dipinto in esame. Infatti il concetto compositivo, triangolare, delle masse convergenti verso il centro ed i personaggi affacciatisi tra le colonne, sono letteralmente desunti dall'affresco lanfranchiano, e non solo, poiché la miserabile folla degli storpi, a destra, anelanti al miracolo si ripete, a destra, nella resurrezione di Lazzaro, consentendo così di lasciare al centro in basso, un arco in

rese per chiare stesure con un insistere insospettabile, a primo acchito, dei toni luminosi, fatto che potrebbe essere stato suggerito dal fondale della Piscina probatica del Lanfranco, ove tra venete iridescenze e sottili delicatezze si dà la visione del miracolo che avviene in un alone di luce (in fondo al porticato). Chi l'autore della Resurrezione nella quale confluiscono i più alti risultati della civiltà barocca italiana? A nostro modo di vedere l'opera è da assegnarsi al pittore Luca Giordano (1634-1705) che la dipinse dopo il soggiorno romano (1651-53) [...]»¹¹⁴.

In assenza di certezze documentarie, l'ampiezza dei riferimenti proposti nel passo citato offre numerosi spunti di riflessione, anche se l'identificazione delle figure nelle nicchie con santa Lucia e Costanza, come pure l'associazione del bassorilievo con quello del Carcere Mamertino e quindi con la dedica al Battista della chiesa di San Giovanni Maggiore, appaiono alquanto forzate: tali elementi costituiscono infatti delle tipizzazioni ricorrenti nei dipinti coevi dello stesso genere. Alla tela in esame deve necessariamente essere accostata quella «larga più di tre metri» firmata da Ascanio Luciano (o Luciani, 1621-1706) e raffigurante *Gesù e l'adultera*, alla quale,

secondo il De Rinaldis che la segnalò per primo, «Luca Giordano aggiunse nel basso una decorazione di figure»¹¹⁵. Tuttavia, secondo il Borrelli, «nel caso della *Resurrezione* il gusto delle rovine non corrisponde a quello fantastico» del quadro di Ascanio, «per cui non è possibile pensare che esse fossero state dipinte dal Luciano»¹¹⁶. Successivamente, Nicola Spinosa ha attribuito la parte figurata del *Gesù e l'adultera* a Giuseppe Simonelli (1650 ca.-1710), allievo del Giordano¹¹⁷, assegnandogli poi anche la *Resurrezione di Lazzaro*¹¹⁸. A giudizio del Marshall, invece, entrambi

191. *Resurrezione di Lazzaro*, olio su tela, 160x280. Già in San Giovanni Maggiore.



pietra [...]. In fondo, al centro, in una luce siderale, che contrasta con le più violente ombre dei primi piani, avviene il miracolo; qui le figure sono rese per chiare stesure con un insistere insospettabile, a primo acc hito, dei toni luminosi, fatto che potrebbe essere stato suggerito dal fondale della Piscina probatica del Lanfranco, ove tra venete iridescenze e sottili delicatezze si dà la visione del miracolo che avviene in un alone di luce (in fondo al porticato). Chi l'autore della Resurrezione nella quale confluiscono i più alti risultati della civiltà barocca italiana? A nostro modo di vedere l'opera è da assegnarsi al pittore Luca Giordano (1634-1705) che la dipinse dopo il soggiorno romano (1651-53) [...].».

Given the absence of conclusive documentation, the many indications offered by Borrelli provide numerous points for reflection. However the identification of the two figures in the niches as saints Lucy and Costanza, as well as the association of the bas-relief with that of the Mamertine Prison (and thus with the dedication of the Basilica to Saint John the Baptist), appear somewhat forced: in fact these are stylistic insertions typical of coeval paintings of this genre. In examining the Resurrection we must also take into consideration “Jesus and the adulterer”, a painting “more than three

192. Ascanio Luciano, *Gesù e l'adultera*, olio su tela, firmato, 1669 ca. Milano, collezione privata.



meters wide”, signed by Ascanio Luciano (or Luciani, 1621-1706); concerning the Adulterer, De Rinaldis was the first to comment that Luciano was not the only artist, and that “Luca Giordano added the decoration of persons to the lower part”. Still, according to Borrelli, “in the case of the Resurrection, the style of the ruins does not correspond to the fantasticating effect” of the Ascanio painting, “meaning that it is impossible to consider that the Resurrection was painted by Luciano”. Subsequent to De Rinaldis, Nicola Spinosa attributed the figured part of the Adulterer to Giuseppe

193. Frammento di pluteo o del paliotto dell'altare del vescovo Vincenzo, sec. VI, 84x88. Curia Arcivescovile di Napoli, già in San Giovanni Maggiore. La foto è stata gentilmente fornita dall'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Napoli.



i dipinti sono integralmente di mano del Luciano¹¹⁹. In effetti, lo scenario nel quale è ambientato il miracolo costituisce la parte più significativa della *Resurrezione*: l'impianto compositivo, dalla struttura architettonica al rapporto tra figure e spazio, come pure i dettagli delle sculture nelle nicchie e del bassorilievo figurato interposto fra queste, mostrano una stringente somiglianza con il quadro già in San Giovanni Maggiore e sembrano piuttosto lontani sia dalla maniera del Codazzi, al quale pure la tela è stata accostata, che dai rari e perlopiù ravvicinati scorci architettonici dipinti dal Simonelli¹²⁰. Un'opera, in ogni caso, certamente compatibile con la statura del quadraturista, che già il De Rinaldis considerava l'artista «che nella pittura napoletana di cose architettoniche si frapponeva nel tempo tra Viviano Codazzi e il Coccorante»¹²¹. Dalla Basilica provengono anche due rilievi marmorei, attualmente custoditi presso la Curia Arcivescovile di Napoli. Secondo Borrelli, il primo di essi misurava in origine cm.

180x92 e costituisce un frammento del paliotto dell'altare vincenziano, che era posto su tre scalini. Esso reca al centro la croce monogrammatica di Cristo, irradiantesi da una stella a sei punte; ai lati, due cigni dalle piume a squame, segno della «purezza del Battista» e dell'«azione rigeneratrice del battesimo, con il quale fu possibile estirpare il peccato originale, simboleggiato dal serpente»¹²². Secondo altre interpretazioni, piuttosto che di un cigno potrebbe trattarsi di una fenice, simbolo di resurrezione¹²³. Alla fine del Seicento sul retro del marmo fu inciso il citato «commento alla lapide riguardante il periodo della Repubblica Napoletana, confederata di Roma, murando, contemporaneamente, ambedue le lastre nel vano dell'ingresso

Simonelli (ca.1650-1710), a student of Giordano, and in oral communication also assigned the Resurrection of Lazarus to Simonelli. However in the judgment of Marshall, both the paintings are entirely at the hand of Luciano. In effect, the setting for the miracle is the most significant part of the Resurrection; the composition of the Adulterer (from the architectural structures to the relationship between figures and space), as well as the details of the sculptures in niches and the figurative bas-relief inserted between, all show close similarities to the painting formerly in San Giovanni Maggiore. These attributes seem quite far both from the manner of Codazzi (with whom the Resurrection has also been associated), and from the rare and also “closer up” architectural scenes painted by Simonelli. In any case the work is certainly compatible with Luciano’s artistic stature, whom according to De Rinaldis “in Neapolitan painting of architectural things at that time, ranked between Viviano Codazzi and Coccorante”.

Apart from paintings, there are also two important marble reliefs originating from the Basilica which are now held in the Naples Archdiocese Curia. According to Borrelli, the first of these originally measured 180x92 centimeters and was a fragment of the Vincentian altar frontal, placed at the top of three steps. At the center there is the monogram cross of Christ, radiating from a six-pointed central star. To the sides are two feathered swans, signs of “the purity of the Baptist” and “the regenerative effect of baptism, through which it was possible to extirpate original sin, symbolized by the serpent”. Other interpretations are that rather than swans these could be phoenixes, intended to symbolize resurrection. At the end of the 1600s, the rear of the marble was inscribed with a “comment on another stone which refers to the period of the Neapolitan Republic, federated with the Roman Republic. At this time, both stones were walled into the space at the secondary church entrance, on the right. During the 1800s reconstructions the antique bas-relief was discovered, and it was decided to make it visible”. In Tozzi’s opinion, the panel in examination was an altar screen and not an altar frontal. In any case the piece shows refined decorative styling, tending to abstraction, which brings out the surface values rather than volumes. An example of this effect is seen in the form of the p in the Christogram, which recalls that of the sarcophagus of Bishop Theodore in Sant’Apollinare in Classe, Ravenna, rather than



194. *Ambone del vescovo Agnello*, 556-569. Ravenna, Cattedrale.



195. *Arca del vescovo Teodoro*, fine sec. VII. Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare in Classe.

Battistero napoletano di San Giovanni in Fonte, di poco anteriore. Quanto alla datazione, «qualora si confronti l'opera con l'ambone del Vescovo Agnello [...], si vedrà come il marmo ravennate rappresenti una fase successiva e ben più arida di stilizzazione, ben più povera di tecnica. Perciò è molto probabile che il pluteo di San Giovanni Maggiore risalga ad un'epoca anteriore alla costruzione della nuova basilica [vincenziana]», ma comunque successiva a quella di Costantino. D'altronde, «a Napoli come a Ravenna, Bisanzio recava l'arte dell'Oriente ellenistico, intesa da spiriti nuovi, cristallizzata in forme di suprema eleganza e di altissimo valore artistico ed il pluteo di San Giovanni Maggiore è uno degli esempi più eletti di questa corrente»¹²⁵. Dello stesso parere è il Rotili: «In piena aderenza al carattere simbolico della composizione, la figura del cigno, nonostante l'impianto naturalistico, l'accento del moto dell'ala e la morbidezza delle piume, è resa con un rilievo basso, come quello delle piante e dei fiori stilizzati, armonicamente disposti a riempire lo spazio. Sì che l'opera si inquadra nobilmente nella scultura di gusto bizantino in fiore in Italia tra il quinto e il sesto secolo e poiché – come è stato notato – essa si distacca per l'eleganza compositiva e finezza tecnica dall'ambone ravennate del vescovo Agnello, eseguito tra il 556 e il 569 e quindi lo precede, è probabile che sia anteriore alla metà del secolo, quando il vescovo Vincenzo fondò la chiesa nella quale si trova, dove perciò dovette essere portata in un secondo momento»¹²⁶.

Il secondo frammento marmoreo proveniente da San Giovanni Maggiore è un mutilo altorilievo che, come si vedrà, svolge lo stesso tema iconografico del *verso* del *Calendario marmoreo*, ma è ad esso posteriore e ne rappresenta una significativa evoluzione sul

minore a destra. Nelle rifazioni ottocentesche, scoperto l'antico rilievo, fu deciso di renderlo visibile»¹²⁴. A giudizio della Tozzi, la lastra in esame era un pluteo e non un paliotto; essa esprime comunque un raffinato decorativismo, tendente all'astrazione e all'esaltazione dei valori della superficie più che del volume, come si evince anche dalla forma del ρ nel monogramma, che ricorda quella dell'arca del vescovo Teodoro in Sant'Apollinare in Classe, piuttosto che quella del

that of the Neapolitan Baptistery of San Giovanni in Fonte, which is dated slightly prior to the sarcophagus. As regards the dating “when we compare the work with the pulpit of Bishop Agnello [...], we see that the Ravenna marble-work represents a successive stage, of much more arid stylization, much poorer in technique. Thus it is very probable that the San Giovanni Maggiore altar screen dates to an era earlier than the construction of the new [Vincentian] basilica”, but still sometime after the Constantine basilica. Still, “in Naples as in Ravenna, Byzantium derived its art from the ‘Greek East’, imbued with a new spirit, crystallized in forms of supreme elegance and exceptionally high artistic value. The altar screen of San Giovanni Maggiore is one of the finest examples of this artistic current”. Rotili shares Tozzi’s opinions: “The figure of the swan is fully in keeping with the symbolic character of the composition. The naturalistic character, the suggestion of movement in the wings, and the softness of the feathers are all masterfully rendered in low relief, as are the plants and stylized flowers, harmonically arranged to fill the space. The work is clearly a noble example of the sculpture in Byzantine style which flourished in Italy between the 5th and 6th centuries. Also, as has been noted, the compositional elegance and technical refinement are distinct from the qualities of the Bishop Agnello pulpit in Ravenna, executed between 556 and 569, and the [San Giovanni] marble thus precedes the Ravenna work, and it was probably produced prior to mid-century, when Bishop Vincent founded the church in which it was placed. Given this, it must have been brought to the church after its original manufacture”.

196-197. Dettagli della decorazione musiva della cupola con il *Chrismon* e la *fenice nimbata*, V sec. Napoli, Battistero di San Giovanni in Fonte.



198. Frammento del parapetto dell'ambone, sec. XIII, 94x174 (misurava in origine cm. 230x130 ca.). Curia Arcivescovile di Napoli, già in San Giovanni Maggiore (da G. Borrelli 1967).



piano stilistico. In primo piano si trovano un cervo ed un cavallo alato affrontati, a mezzo tondo, contraddistinti da un forte decorativismo, evidente nella cavezza e nella bardatura delle ali del pegaso, come pure nei cerchi allineati lungo la schiena e il collo del cervo. Le figure emergono con vitale senso plastico dallo sfondo addensato da un avviluppato groviglio di viticci, ossessivamente riempito da uccelli, quadrupedi più piccoli, tra cui un leoncino alato, e frutti quali la melagrana e il fico. Sulla sinistra, il rilievo presenta due colonne e una transenna in prospettiva, che verosimilmente si ripetevano simmetricamente dalla parte opposta. In alto, sopravvissute alla resezione, permangono le zampe di altri tre animali, due dei quali dovrebbero essere un ariete ed un leone colto nell'atto di aggredirlo. Secondo il Borrelli, che data il pluteo al XIII sec., questo dettaglio allude alla vittoria della fede sull'eresia, mentre l'accostamento tra cervo e pegaso esprime l'idea di Cristo come fonte di vita eterna, nel contesto di una più complessa raffigurazione del *Trionfo della Chiesa di Cristo*¹²⁷. Per quanto sofisticata, questa lettura è coerente con l'incipit del salmo 41 dell'Antico Testamento,

che recita: «come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio». Il Quintavalle, d'altro canto, aveva in precedenza rimarcato il carattere essenzialmente decorativo del pluteo, evidenziandone le analogie con il portale della cattedrale di Benevento nella forma del tralcio ripartito longitudinalmente attraverso una doppia strigilatura, nell'elaborato intreccio dei racemi e nell'ossessivo riempimento delle zone vuote con motivi zoomorfi. Elementi che si ritrovano in parte anche nei più antichi pilastri dell'abside di San Giovanni Maggiore. A suo giudizio, però, mentre nel portale gli animali «più rozzi e più duri nel movimento, conservano tutto

The second marble fragment is a truncated piece in high relief, which as we will see below, develops the same iconographic scheme as the reverse of the Marble calendar. Compared to the latter, the fragment in examination is later in age and represents a significant stylistic evolution. In the foreground we find a deer and winged horse facing each other, executed in half-round with strong decorative values, as is seen in the horse's bridle and wing, and in the circles along the deer's neck and back. The figures emerge in vital sculptural form from a dense background, crowded with vines and obsessively filled with birds, fruits such as pomegranates and figs, and smaller quadrupeds, including a winged lion. To the left, the relief shows two columns and a screen, in perspective. These were very likely repeated on the other side. Above, the fragmentary piece still shows the hoofs of three more animals, two of which must have been a ram and lion caught in the act of battle. According to Borrelli, who dates the altar screen to the 13th century, this detail alludes to the victory of faith over heresy, while the deer and winged horse express the idea of Christ as source of eternal life. Given this, the fragment would then derive from a larger work depicting The triumph of the Church of Christ. This sophisticated reading in fact coincides with the opening of Psalm 42, which reads: "As the deer pants for streams of water, so my soul pants for you, my God." Quintavalle instead pointed out the essentially decorative character of the altar screen, bringing out the similarities between this piece and the portal of the Benevento Cathedral: in the form of the vines, marked along their length by a double channel; in the elaborate interweaving of tendrils and the obsessive filling of the spaces with zoomorphic motifs. Such aspects are also found in the antique pilasters of the San Giovanni apse, at least in part. However Quintavalle observed that in the Benevento portal the animals are "rougher and more rugged in movement, conserving all the meaning of the medieval bestiary – the fox drinking the blood of the hen; the lamb nibbling leaves; the eagle seizing a serpent – while in the San Giovanni pluteum the animals have only a decorative motivation [...]; the sculptor [...] shows himself unconcerned with the bestiary significance." Nonetheless, Quintavalle recognizes the sculptor's maturity, "his great sculptural qualities, and examining the detail, the way he has profited from the Cassinese teachings. This can be seen, for example, in the curling of the branches and leaves in his marbles, with similarities to the Benedictine marginal

il significato dei bestiari medievali – la volpe si abbevera del sangue di un galletto; l'agnello bruca le foglie; l'aquila stringe un serpentello nel rostro – quelli del pluteo di San Giovanni Maggiore hanno soltanto un perché decorativo [...]; lo scultore [...] dimostra d'ignorare il contenuto dei bestiari». Cionondimeno vanno riconosciute la sua maturità, «le sue grandi qualità plastiche e, guardando al dettaglio, il modo come ha messo a profitto gli insegnamenti cassinesi; questo, per esempio dell'arricciatura dei rami e delle foglie dei suoi marmi, così come si vede nei margini delle miniature benedettine del principio del XII secolo o nell'intaglio proveniente da San Vincenzo al Volturno»¹²⁸.

7. Il Calendario marmoreo napoletano

Il *Calendario marmoreo napoletano*¹²⁹ costituisce un manufatto unico nella cultura occidentale, sia dal punto di vista storico che da quello artistico¹³⁰. Fu inciso su due lastre, ciascuna delle quali contiene sei mesi, inquadrati da una cornice architettonica scandita da lesene corinzie i cui capitelli, resi in forma molto stilizzata, sono sormontati da un epistilio continuo. Le facce posteriori delle lastre recano pregevoli rilievi raffiguranti animali affrontati e viluppi vegetali. Il *Calendario* fu casualmente rinvenuto presso la basilica di San Giovanni Maggiore nell'aprile del 1742, appena divelto dalla sua ultima sede, ai lati della porta minore, dove era stato murato nel 1693, lasciando in vista la parte figurata e occludendo il testo. Ludovico Sabatini D'Anfora narra che il canonico del tempo, Giuseppe Maria Porpora, vendette le due lastre ad un marmoraio per pochi carlini, ritenendole inutili. Prima che l'artigiano andasse a ritirarle,

«dispose Dio che i due Letterati D. Scipione Capece di Cristoforo Sacerdote, e D. Lorenzo Balsamo secolare [...] passassero per avanti la detta chiesa verso la porta piccola, nella piazza innanzi la quale stave gittato sul suolo il Calendario di cui parliamo; e veggendo tolti dalla parete alcuni antichi ornamenti di marmo, si fermarono ad osservarli. Videro altresì i due grossi pezzi di marmo, e mossi da curiosità, se in questi stava vi fusse qualche iscrizione vetusta, nettata col fazzoletto la polvere, si avvidero tosto del grande pregevolissimo monumento. Scoperta avendo una tal cosa, subito

miniatures of the early-12th century, and the intaglios from San Vincenzo al Volturno”.

7. The Neapolitan marble calendar

The Neapolitan marble calendar is a unique artifact in Western culture, from both the historic and artistic points of view. The calendar was carved on two stone panels, each covering six months of time, in which the legend is framed by a bas-relief architectural cornice and divided by Corinthian semi-columns rendered in highly stylized form, and surmounted by a continuous epistyle. The rear sides of the panels show reliefs of animals, facing each other amidst intricate foliage, of fascinating quality. The calendar panels were discovered by chance at the Basilica of San Giovanni Maggiore, in April 1742, at the moment of their removal from their earlier emplacement to the sides of the secondary entrance. The panels had been walled into this entrance area in 1693, showing the decorated side and hiding the text. Ludovico Sabatini D’Anfora recounts how the Basilica rector Giuseppe Maria Porpora considered the pieces useless, and sold them to a marble-worker for a few silver carlino. But by chance the panels were saved before the marble-worker could collect them:

«dispose Dio che i due Letterati D. Scipione Capece di Cristoforo Sacerdote, e D. Lorenzo Balsamo secolare [...] passassero per avanti la detta chiesa verso la porta piccola, nella piazza innanzi la quale stave gittato sul suolo il Calendario di cui parliamo; e veggendo tolti dalla parete alcuni antichi ornamenti di marmo, si fermarono ad osservarli. Videro altresì i due grossi pezzi di marmo, e mossi da curiosità, se in questi stata vi fusse qualche iscrizione vetusta, nettata col fazzoletto la polvere, si avvidero tosto del grande pregevolissimo monumento. Scoperta avendo una tal cosa, subito il mentovato D. Scipione ne diede all’Eminentissimo Signor Cardinale Spinelli nostro Arcivescovo l’avviso, e questi con gran prestezza mandò a pigliarseli».

The two panels were then sectioned vertically, obtaining separate front and rear faces, which were walled into the archdiocese chapel. However the work was not executed with the necessary care, and part of the figurative relief was lost. Fortunately, “an exact engraving”

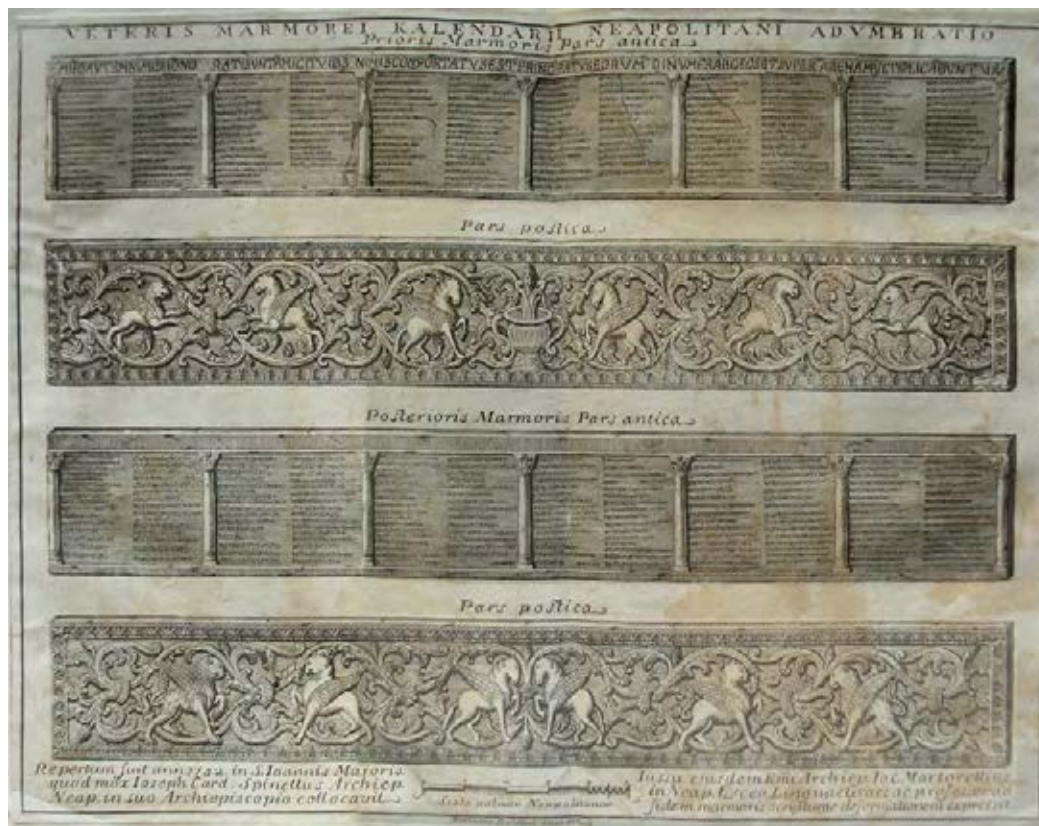
il mentovato D. Scipione ne diede all'Eminentissimo Signor Cardinale Spinelli nostro Arcivescovo l'avviso, e questi con gran prestezza mandò a pigliarseli»¹³¹.

Le due lastre furono poi segate nel senso dello spessore e murate nella cappella vescovile¹³², ma purtroppo il lavoro non fu eseguito con la necessaria perizia e nella resezione la faccia con il rilievo figurato andò in parte perduta. Fortunatamente, ne era già stata redatta «una esatta incisione» sotto la direzione di Giacomo Martorelli¹³³, che mostra l'opera nella sua integrità. Nel 1973 i rilievi furono trasferiti in un ambiente al pianterreno del palazzo arcivescovile, dove sono attualmente esposti con altri reperti tardoantichi.

199. *Veteris marmorei kalendarii neapolitani adumbratio, Prioris Marmoris Pars antica, Pars postica, Posterioris Marmoris Pars antica, Pars postica* (BNN, Manoscritti e Rari, IX AA 27 6a, 6c).

Il primo commento al *Calendario* fu pubblicato nel 1744 dal Sabatini d'Anfora: è

suddiviso in dodici tomi, uno per ogni mese, il primo dei quali è dedicato al papa Benedetto XIV. Nello stesso anno venne stampata, con il corredo dell'incisione curata dal Martorelli, anche la prima parte del lavoro di Alessio Simmaco Mazzocchi, redatto su incarico dell'arcivescovo e ben più approfondito, ma limitato purtroppo allo studio dei primi sei mesi. Pure al 1744 risale l'inedito manoscritto dal titolo *Osservazioni sul Calendario Marmoreo ritrovato recentemente fuori la porta maggiore dell'Insigne Chiesa Collegiata detta di S. Gio. Maggiore fatte dal R.mo Sig. D. Giulio Nicolò Torni Can. della Chiesa Cattedrale di Napoli*¹³⁴. Le *Osservazioni* riguardano, su esplicito mandato conferito dall'arcivescovo ad otto "chiesastici illustri", i riferimenti ai



had been prepared under the direction of Giacomo Martorelli, showing the pieces in their entirety. In 1973, these drawings were moved to the main floor of the archdiocese palace, where they are currently displayed along with other late-antique materials.

The first comments on the Calendar were published in 1744 by Sabatini d'Anfora in a work of 12 volumes, one per month, with the first one dedicated to Pope Benedict XIV. In the same year, there was also publication of part of another study by Alessio Simmaco Mazzocchi, complete with the engravings prepared under Martorelli, however the printed work was unfortunately limited to the first six months.

The study was prepared under commission to the archbishop, and provided much deeper considerations than did Anfora. There is also a further manuscript from 1744 (never published), titled Osservazioni sul Calendario Marmoreo ritrovato recentemente fuori la porta maggiore dell'Insigne Chiesa Collegiata detta di S. Gio. Maggiore fatte dal R.mo Sig. D. Giulio Nicolò Torni Can. della Chiesa Cattedrale di

200. *Prioris Marmoris Pars antica, dettaglio dei mesi gennaio-giugno (BNN, Manoscritti e Rari, IX AA 27 6a, 6c).*



Napoli. The Observations were prepared under explicit mandate from the archbishop, assigned to eight “illustrious ecclesiastical scholars” who were intended only to study the references to the Neapolitan bishop saints listed in the Calendar. From what can be understood to now, this mandate was fulfilled only by Torni. Our current examination of the calendar excludes any exegetic consideration, however it is worth noting the Torni’s perplexity concerning the origins and authoritativeness of the text, which anticipate the comments of subsequent in-depth studies:

«Primieramente debbo spiegare a V.E. il mio sentimento in riguardo

solli santi vescovi napoletani citati nel *Calendario*¹³⁵. Per quanto se ne sappia finora, l'incarico fu adempiuto soltanto dal Torni. Un commento agli aspetti esegetici esula dalle finalità di questo lavoro, ma vale tuttavia la pena di riportare, con le sue stesse parole, le perplessità dell'autore in merito alla paternità e all'autorevolezza del testo, che anticipano le conclusioni di approfonditi studi successivi:

«Primieramente debbo spiegare a V.E. il mio sentimento in riguardo di questo Calendario marmoreo non ha guari ritrovato avanti la porta di S. Gio. Maggiore. Di questo Calendario, quantunque io lo stimi ragguardevole per la sua antichità, io ho qualche sospetto sia detto con tutta la riverenza dovuta a que' venerati maestri, che cotanto lo approvano per le ragioni che mi darò l'onore di rappresentare a V.E. Primieramente questo Calendario si ritrova in una chiesa non propria non essendo giamai stata Cattedrale la chiesa di S. Gio. Maggiore, e per conseguenza non fu fatto per pubblica autorità, ed invece un Calendario de Santi Napoletani,

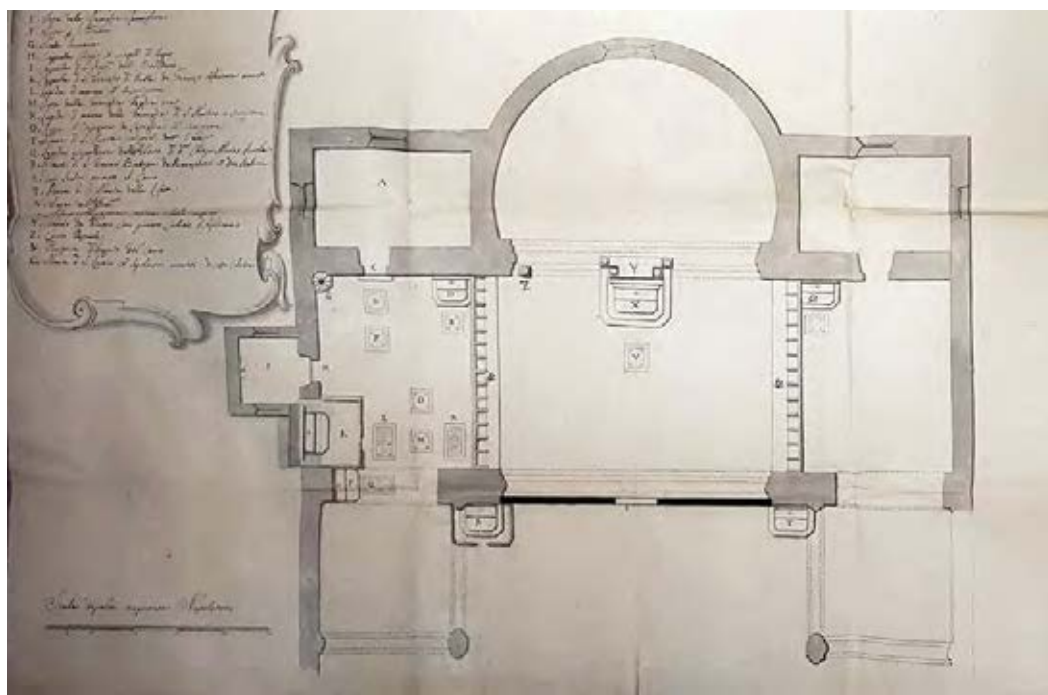
e gran parte de Santi Vescovi della medesima Città di Napoli dovrebbe essere stato riposto nella Basilica Maggiore, o dir vogliamo Cattedrale specialmente se facciagli riflessione a qualche eruditi miei Maestri han giudicato che questo Calendario sia opera del secolo decimo, nel qual tempo la nostra Cattedrale era insigne e nominata, retta già da' Vescovi Santi, dotti, ed eruditi scrittori delle antichità, come nel decorso di questa scrittura vedrassi. Egli è vero però che essendo stata questa chiesa molti anni [...] nelle mani dei Canonici Regolari Lateranensi [...] può ben giudicarsi che i PP. di quel tempo avendone cagione e così portando il costume, avessero eretto questo gran Calendario scolpito in marmo ma come poi

201. *Posterioris Marmoris Pars antica*, dettaglio dei mesi luglio-dicembre (da A.S. Mazzocchi 1744).



202. Pianta della chiesa di San Giovanni Maggiore redatta dall'arch. L. De Simone su antichi documenti trecenteschi (Archivio Storico Diocesano di Napoli). In nero è evidenziata la possibile primitiva collocazione del *Calendario*.

203-204. *Kalendarium Ecclesiae Neapolitanae saec. IX* (da A. Silvagni 1943). Ciascuna lastra del calendario contiene sei mesi, in scompartimenti ripartiti da colonnine a bassorilievo con base e capitello. Ciascun mese è distribuito su due colonne, con i primi giorni costantemente nella prima colonna e i rimanenti nella seconda. Il testo occupa una riga, continuando talvolta nell'estremità disponibile superiore o inferiore.



di questo *Calendario* marmoreo non ha guari ritrovato avanti la porta di S. Gio. Maggiore. Di questo *Calendario*, quantunque io lo stimi ragguardevole per la sua antichità, io ho qualche sospetto sia detto con tutta la riverenza dovuta a que' venerati maestri, che cotanto lo approvano per le ragioni che mi darò l'onore di rappresentare a V.E. Primieramente questo *Calendario* si ritrova in una chiesa non propria non essendo giamai stata Cattedrale la chiesa di S. Gio. Maggiore, e per conseguenza non fu fatto per pubblica autorità, ed invece un *Calendario* de Santi Napoletani, e gran parte de Santi Vescovi della medesima Città di Napoli dovrebbe essere stato riposto nella Basilica Maggiore, o dir vogliamo Cattedrale specialmente se facciagli riflessione a qualche eruditi miei Maestri han

giudicato che questo *Calendario* sia opera del secolo decimo, nel qual tempo la nostra Cattedrale era insigne e nominata, retta già da' Vescovi Santi, dotti, ed eruditi scrittori delle antichità, come nel decorso di questa scrittura vedrassi. Egli è vero però che essendo stata questa chiesa molti anni [...] nelle mani dei Canonici Regolari Lateranensi [...] può ben giudicarsi che i PP. di quel tempo avendone cagione e così portando il costume, avessero eretto questo gran *Calendario* scolpito in marmo ma come poi fosse stato tanto tempo seppellito senza che mai niuno dei nostri autori ne avesse avuto notizia, non facendone alcun motto né l'Engenio, né il P. Caracciolo, né il Summonte né Carlo de Lellis nel *Supplemento* all'Engenio, io certamente non saprei interpretarlo. Egli è certo che questi squittinatori dell'antichità nostre [...] di questo *Calendario* non fan menzione. Dove stava egli

fosse stato tanto tempo seppellito senza che mai niuno dei nostri autori ne avesse avuto notizia, non facendone alcun motto né l'Engenio, né il P. Caracciolo, né il Summonte né Carlo de Lellis nel Supplemento all'Engenio, io certamente non saprei interpretarlo. Egli è certo che questi squittinatori dell'antichità nostre [...] di questo Calendario non fan menzione. Dove stava egli cotesto Calendario ritrovato sotto le pietre, o dir vogliamo sfabricature, o in qualche sotterranea spelonca? Certamente sul principio dovette stare esposto almeno per qualche lunga serie di anni e poi, o per le ruine della chiesa, o per le nuove fabbriche, fosse stato seppellito e sotterrato. E come mai non ne fan menzione gli autori antichi del decimo et undicesimo secolo da quali avrebbero potuto ricavare i nostri più moderni scrittori qualche notizia, egli si è ritrovato questo Calendario, come m'han riferito, in un cantone della Porta grande di detta chiesa, non già fabricato al muro, ma appoggiato, ed in una maniera impropria, poiché le lettere del Calendario, o vogliam dire la faccia stava rivolta, e toccava il muro ed il dorso stava alla veduta di tutti, scolpito con varie figure d'animali, perloche la gente trattenuta da questo vano spettacolo poco si avvedeva di quel che da dietro stava scritto. Da quanto tempo fosse stato in quel luogo riposto a noi è ignoto, dee nondimeno dirsi che nei tempi in cui scrissero i poc'anzi rammentati autori questo Calendario marmoreo non istesse riposto in quel luogo dove ora si è ritrovato, perché non essendo attaccato al muro con fabrica, potevano ben questi huomini accurati e diligenti osservare che dalla parte anteriore era scolpito con lettere per trovar maniera come riporlo in sito da leggersi per farne poi menzione ne loro eruditissimi scritti. Queste conghietture saranno stimate molto deboli, e poco conchiudenti poscia che il marmo è certo che si è ritrovato, né può non essere ancho fatto ad uso della chiesa di Napoli, oppure de' Canonici Lateranesi. Potranno nondimeno servire per giudicare di che peso possa essere l'autorità di questo Calendario, e se alla sua fede possa starsi senz'altro appoggio, o documento publico et autentico per adorar come santo, e come nostro Vescovo, quello che nel solo Calendario si trova scolpito, e non altrove [...]. Io son nel dubbio che questo Calendario, perché forse contenea cose non affatto appurate da' Vescovi o Arcivescovi di Napoli colla loro autorità l'avesero fatto staccar dal muro e riporre in parte accurta, che non fosse a tutti ovvio per togliere l'occasione dell'errore, e tanto più riceve forza la mia conghiettura, perché dovendo essere stato questo Calendario esposto in luoco alto, e visibile da amendue le parti, come lo fan credere le sculture degli animali

cotesto Calendario ritrovato sotto le pietre, o dir vogliamo sfabricature, o in qualche sotterranea spelonca? Certamente sul principio dovette stare esposto almeno per qualche lunga serie di anni e poi, o per le ruine della chiesa, o per le nuove fabbriche, fosse stato seppellito e sotterrato. E come mai non ne fan menzione gli autori antichi del decimo et undicesimo secolo da quali avrebbero potuto ricavare i nostri più moderni scrittori qualche notizia, egli si è ritrovato questo Calendario, come m'han riferito, in un cantone della Porta grande di detta chiesa, non già fabricato al muro, ma appoggiato, ed in una maniera impropria, poiché le lettere del Calendario, o vogliam dire la faccia stava rivolta, e toccava il muro ed il dorso stava alla veduta di tutti, scolpito con varie figure d'animali, perloche la gente trattenuta da questo vano spettacolo poco si avvedeva di quel che da dietro stava scritto. Da quanto tempo fosse stato in quel luogo riposto a noi è ignoto, dee nondimeno dirsi che nei tempi in cui scrissero i poc'anzi rammentati autori questo Calendario marmoreo non istesse riposto in quel luogo dove ora si è ritrovato, perché non essendo attaccato al muro con fabrica, potevano ben questi huomini accurati e diligenti osservare che dalla parte anteriore era scolpito con lettere per trovar maniera come riporlo in sito da leggersi per farne poi menzione ne loro eruditissimi scritti. Queste conghietture saranno stimate molto deboli, e poco conchiudenti poscia che il marmo è certo che si è ritrovato, né può non essere ancho fatto ad uso della chiesa di Napoli, oppure de' Canonici Lateranesi. Potranno nondimeno servire per giudicare di che peso possa essere l'autorità di questo Calendario, e se alla sua fede possa starsi senz'altro appoggio, o documento pubblico et autentico per adorar come santo, e come nostro Vescovo, quello che nel solo Calendario si trova scolpito, e non altrove [...]. Io son nel dubbio che questo Calendario, perché forse contenea cose non affatto appurate da' Vescovi o Arcivescovi di Napoli colla loro autorità l'avesero fatto staccar dal muro e riporre in parte accurta, che non fosse a tutti ovvio per togliere l'occasione dell'errore, e tanto più riceve forza la mia conghietture, perché dovendo essere stato questo Calendario esposto in luoco alto, e visibile da amendue le parti, come lo fan credere le sculture degli animali poc'anzi mentovati poi si è ritrovato che da una parte era visibile non già dall'altra. A ciò s'aggiunge, che qualunque sia questo Calendario, non perciò dee essere di tanto peso, che debba starsi al solo suo detto, era perché come ho già ponderato, questo Calendario è stato sempre seppellito ed ignoto agli antichi nostri scrittori, e perciò non

poc'anzi mentovati poi si è ritrovato che da una parte era visibile non già dall'altra. A ciò s'aggiunge, che qualunque sia questo Calendario, non perciò dee essere di tanto peso, che debba starsi al solo suo detto, era perché come ho già ponderato, questo Calendario è stato sempre seppellito ed ignoto agli antichi nostri scrittori, e perciò non ha meritato quella approvazione che somiglianti scritti sogliano avere, quando sono pubblici, e per molti secoli noti agli autori, ed alle persone erudite fiorite nell'età seguenti, che può dirsi il lasso del tempo lo abbia canonizzato, e perché essendo stato fatto con autorità privata, com'io già di sopra ho divisato, non è gran cosa il sospettare che in essa sia scorso qualche errore, che poi non sia stato corretto, o dalla publica autorità, o dalle persone sagge de secoli susseguenti, che l'abbiano osservato»¹³⁶.

Nei secoli successivi il testo e le fonti liturgiche dalle quali esso deriva sono stati oggetto di ulteriori analisi paleografiche, agiografiche, esegetiche, letterarie, sintattiche, grammaticali e ortografiche, non prive di contraddizioni interpretative, per le quali si rimanda ai contributi di A. Mai (1831), L. Parascandolo (1847), S. D'Aloe (1861), B. Capasso (1881), H. Achelis (1929), A. Ehrhard (1934), H. Delehay (1939, 1941), A. Silvagni (1943) e soprattutto D. Mallardo (1947)¹³⁷. Come si vedrà, anche la datazione dei rilievi figurati è controversa, fluttuando in un intervallo compreso tra il IX e il XII secolo.

Il *Calendario* fu inciso su plutei¹³⁸ da almeno tre diversi lapicidi¹³⁹, probabilmente tra l'anno 847 e l'anno 877¹⁴⁰. Secondo il Borrelli tali plutei erano a loro volta ricavati da marmi più antichi, che in precedenza separavano il *santuario* (presbiterio) dalla navata centrale. Egli avanza anche l'ipotesi che attraverso un varco situato fra i plutei si accedesse ad una *schola cantorum* situata al centro della basilica – come si vede ancora nella chiesa romana di San Clemente – «nella quale i chierici minori, o “canonici salmisti” cantavano il coro. Quando verso l'877 fu deciso d'incidere il calendario, la

205-206. *Calendario marmoreo napoletano*, due lastre rispettivamente di cm. 603x88x26 (I semestre) e cm. 605x88x26 (II semestre), lavorate a rilievo su entrambe le facce, poi separate.
Napoli, Palazzo arcivescovile. Le foto attuali del *Calendario* sono state gentilmente fornite dall'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Napoli. Le dimensioni riportate dal Mazzocchi (1744, I, p. XV) sono: *duo praegrandia marmora longa singula palmos Neapolitanos XXIII, alta III cum quadrante, crassa unum*.



ha meritato quella approvazione che somiglianti scritti sogliano avere, quando sono pubblici, e per molti secoli noti agli autori, ed alle persone erudite fiorite nell'età seguenti, che può dirsi il lasso del tempo lo abbia canonizzato, e perché essendo stato fatto con autorità privata, com'io già di sopra ho divisato, non è gran cosa il sospettare che in essa sia scorso qualche errore, che poi non sia stato corretto, o dalla publica autorità, o dalle persone sagge de secoli susseguenti, che l'abbiano osservato».

In subsequent centuries the inscriptions and the liturgical sources at origin were subject to paleographic, hagiographic, exegetic, literary, syntactical, grammatical and orthographic analyses, with at times contradictory results. For this, we refer the reader to A. Mai (1831), L. Parascandolo (1847), S. D'Aloe (1861), B. Capasso (1881), H. Achelis (1929), A. Ehrhard (1934), H. Delehay (1939, 1941), A. Silvagni (1943), and above all to D. Mallardo (1947). As will be seen, even the dating of the figurative reliefs has been controversial, varying between the 9th and 12th centuries.

The Calendar was inscribed on altar screens shaped by at least three different stone-cutters, probably between 847 and 877. According to Borrelli, these panels were in turn derived from older marbles that had earlier separated the santuario (presbytery) from the central nave. Borrelli also advances the hypothesis that an opening between the two panels permitted access to a schola cantorum situated at the center of the basilica, as can still be seen in the Church of San Clemente in Rome: "in which the lesser clerics, or 'diocesan psalmists' sang in choir. By 877, when the calendar was to be engraved, the function of the schola no longer existed, since the reforms of Pope Saint Gregory I (590-604) now permitted the deacons and priests to also sing the psalms, whereas before this had been forbidden. This important practice was introduced in Naples by Bishop Athanasius, precisely in the last years of the 800s, leading to the insertion of the calendar as a limit between the choir and the central nave, now that the schola (if





207. *Calendario marmoreo napoletano*, part. (da É. Bertaux 1904, fig. 16).

208. *Calendario marmoreo napoletano*, facce decorate a rilievo (BNN, *Manoscritti e Rari*, IX AA 27 6a, 6c).

209. *Calendario marmoreo napoletano*, frammento superstite di una faccia decorata a rilievo. Le foto attuali del Calendario sono state gentilmente fornite dall'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Napoli.

funzione della *schola* era decaduta, poiché la riforma di San Gregorio Magno (590-604) consentiva anche ai diaconi e preti, ai quali prima era vietato, di cantare i salmi. Così introdotta a Napoli, proprio in quegli anni, dal vescovo Attanasio I, tale importante funzione, indusse a porre a limite tra il coro e la navata centrale il calendario, ora che la *schola* (se vi fu) con le relative opere marmoree, era stata soppressa»¹⁴¹. Alla presenza di un coro al centro della chiesa ancora nei primi decenni del XVII secolo sembra alludere anche il D'Engenio¹⁴². L'ipotesi della collocazione del *Calendario* tra il presbiterio e la navata centrale, a prescindere dal ruolo liturgico del manufatto, è condivisa dal Mallardo:

«Non sono alieno dall'ammettere che il Calendario [...] non abbia avuto efficacia per lungo tempo. Esso parlava un linguaggio che, per il mutato ambiente storico, difficilmente poteva essere compreso due



210. Al centro della tavola settecentesca, pubblicata dal Mazzocchi, si nota il cratere a due anse andato distrutto quando, dopo il trasporto al palazzo arcivescovile, la lastra fu segata nel senso dello spessore per separare la faccia del calendario da quella con il rilievo figurato. In basso, il secondo frammento superstite di una faccia decorata a rilievo. I due frammenti rimasti corrispondono, rispettivamente, alla parte destra del retro dei mesi gennaio-giugno (fig. 209) e alla parte sinistra del retro dei mesi luglio-dicembre.

it ever existed) with its relative marble works, had been suppressed". D'Engenio also seems to allude to the presence of a choir at the centre of the church as late as the first decades of the 7th century. Mallardo agrees with the hypothesis the Calendar's positioning between presbytery and central nave, regardless of any liturgical role for the device:

«Non sono alieno dall'ammettere che il Calendario [...] non abbia avuto efficacia per lungo tempo. Esso parlava un linguaggio che, per il mutato ambiente storico, difficilmente poteva essere compreso due secoli dopo la sua pubblicazione. Certamente non era più compreso nel sec. XII, quando le condizioni della vita religiosa erano profondamente mutate, come dimostrano la litania dell'Ordo ad ungendum [...], i codici agiografici napoletani latini e, definitivamente, il Calendario Tutiniano, che, se anche scritto nei primi anni del sec. XIII, dimostra apertamente che già nel sec. XII, almeno, Adone e Usuardo dominavano da signori il Santorale Napoletano. Nessuno penserà che abbiano aspettato tre secoli per penetrare in Napoli. I Carolingi e gli Ottoni avevano, in Napoli, soppiantato Bisanzio. Plutei, dunque, ritengo le lastre marmoree; e sono

secoli dopo la sua pubblicazione. Certamente non era più compreso nel sec. XII, quando le condizioni della vita religiosa erano profondamente mutate, come dimostrano la litania dell'Ordo ad ungendum [...], i codici agiografici napoletani latini e, definitivamente, il Calendario Tutiniano, che, se anche scritto nei primi anni del sec. XIII, dimostra apertamente che già nel sec. XII, almeno, Adone e Usuardo dominavano da signori il Santorale Napoletano. Nessuno penserà che abbiano aspettato tre secoli per penetrare in Napoli. I Carolingi e gli Ottoni avevano, in Napoli, soppiantato Bisanzio. Plutei, dunque, ritengo le lastre marmoree; e sono proclive a pensare il Calendario rivolto al popolo, non all'altare. Ciò sino, almeno, al sec. XI. La tesi che il Calendario non sia un monumento liturgico nel senso stretto della parola convalida, ed è a sua volta convalidata, da questa ipotesi. Perché avrebbe dovuto essere leggibile soltanto per il clero un monumento non liturgico? Non era un testo per iniziati»¹⁴³.

L'ipotesi che il *Calendario* fosse collocato in modo da separare il presbiterio dalla navata centrale è compatibile anche con la ricostruzione della pianta della chiesa effettuata nel 1759 dall'architetto L. De Simone, sulla scorta di documenti trecenteschi, poiché se ne desume una distanza di m. 12,90 tra i due pilastri maggiori, che avrebbe permesso di lasciare tra le due lastre un passaggio di circa un metro. Se si accetta anche l'ipotesi che l'incisione della decorazione figurata sia avvenuta due o tre secoli dopo rispetto a quella del testo, si può affermare che al momento della primitiva collocazione delle lastre l'unica faccia scolpita fosse rivolta verso i fedeli e non verso il clero. La stessa pianta e la sezione "trecentesche", dove non sono riportati i plutei, inducono d'altronde a ritenere che già nel XIV secolo essi non fossero più posti a separare il presbiterio dalla navata; oppure che nei documenti consultati dal De Simone non se ne facesse menzione.

L'epistilio che corre sopra le colonne della lastra del primo semestre reca inciso, preceduto da una croce, il versetto 16 del salmo CXXXVIII: MIHI AVTEM NIMIS HONORATI SVNT AMICI TVI DEVS NIMIS CONFORTATVS EST PRINCIPATVS EORUM. Ossia, secondo la traduzione di Antonio Martini del 1785: *Ma sono grandemente onorati da me, o Dio, gli amici tuoi; grandemente possente è divenuto il loro impero*¹⁴⁴. Del salmo, che nel XVIII secolo fu musicato da Giovanni Battista Casali, va ricordata anche la traduzione di Alfonso Maria de Liguori che interpreta il versetto nella maniera



211. *Calendario marmoreo napoletano*, part. (da É. Bertaux 1904, fig. 12).

212. *Calendario marmoreo napoletano*, ricomposizione dei frammenti superstiti delle facce decorate a rilievo. La tavola del Bertaux, come si evince dal confronto con le foto attuali, illustra la prima sistemazione dei due frammenti figurati nella cappella arcivescovile, accostati come un'unica composizione, mentre si trattava, in realtà, di due diverse lastre.

proclive a pensare il Calendario rivolto al popolo, non all'altare. Ciò sino, almeno, al sec. XI. La tesi che il Calendario non sia un monumento liturgico nel senso stretto della parola convalida, ed è a sua volta convalidata, da questa ipotesi. Perché avrebbe dovuto essere leggibile soltanto per il clero un monumento non liturgico? Non era un testo per iniziati».

The hypothesis that the Calendar was placed so as to separate the presbytery from the central nave is also compatible with the reconstruction of the church floor plan developed in 1759 by the architect L. de Simone, on the basis of 14th-century documentation. From this drawing we can calculate a distance of 12.9 meters between the two main pilasters, which would have permitted an opening of about one meter between the two stone panels. If we also accept the hypothesis that the carving of the figurative decoration took place two or three centuries later than that of the calendar, we could also affirm that at the moment of the original placement of the panels, the only sculpted face (the calendar) was turned towards the faithful, and not the clergy. However the de Simone plan drawing itself, and his "1300s" vertical section, where in both cases the altar screens not shown, would suggest the conclusion that by the 1300s these were no longer placed as separation between the presbytery and the nave; or else that, in the documents consulted by de Simone, there was no mention of the panels. At the upper left of the panel of the first six months is a cross, followed by an inscription



213. Portale e porta di bronzo. Cattedrale di Benevento, inizio XIII sec. (da É. Bertaux 1904, fig. 298). Il portale è attribuito dal Quintavalle (1931) al Maestro Rogerio e datato al XII-XIII secolo.

214. *Sarcophago di Costantina*, ca. 360, porfido. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.

215. *Arco di Settimio Severo*, part. Ca. 205-209 d.c. Leptis Magna.



seguito: *A me, cioè presso di me, come sento, troppo, mio Dio, sono onorati i vostri amici; e troppo è avvalorato il lor principato*¹⁴⁵.

Il Mazzocchi attribuisce il *Calendario* a Giovanni IV lo Scriba, vescovo di Napoli dall'842 all'849¹⁴⁶. Secondo il Delehay, il versetto del salmo riassume il pensiero che ne ispirò la redazione, delineando il vescovo del tempo come uno zelante promotore del culto dei santi, che volle eccitare la devozione dei fedeli e ricordare loro che i santi sono gli amici di Dio e i loro protettori¹⁴⁷. Già nel 1743, tuttavia, il canonico della cattedrale Gennaro Maiello aveva messo in dubbio che la redazione del *Calendario* fosse avvenuta con «legittima autorità». Tale giudizio, come abbiamo visto, fu espresso anche dal Torni e sarebbe stato poi ribadito dal Mallardo:

*«Un redattore che calpesta la ortografia come il nostro, che strapazza grammatica e sintassi, che si riduce molte volte a traslitterare così pedissequamente il suo modello greco, non può essere un letterato, ed è molto più nutrito di greco che di latino. Non può essere stato, dunque, il vescovo di Napoli. Non che i vescovi di Napoli dei secc. VIII e IX siano stati tutti dei letterati: ma né Giovanni IV lo Scriba (842-849) né Attanasio I (849-872), che sono i due vescovi sotto uno dei quali è stato inciso il calendario, si ha ragione di giudicarli così poco famigliari con le lettere o a tal punto dominati da abitudini linguistiche letterarie e liturgiche greche, da poterli legittimamente ritenere autori di quel testo»*¹⁴⁸.



Più avanti, nel commentare il testo del salmo riportato sull'epistilio, il Mallardo aggiunge che non è necessario vedere adombrata nel *mihi* la figura di un vescovo. È quindi ragionevole supporre che il calendario non costituisse un documento liturgico ufficiale e che non sia stato commissionato da un vescovo, anche perché in tal caso sarebbe stato collocato nella cattedrale. Più verosimilmente, esso fu voluto dalla famiglia ducale, nota per l'attaccamento alla cultura greca, che nella seconda metà del IX secolo e nella prima

216. *Cattedra di Massimiano*, particolare. Prima metà del VI sec. Legno e avorio, cm. 150x65. Ravenna, Museo Arcivescovile.

217. Transenna marmorea, sec. X, part. Napoli, chiesa di Sant'Aspreno.

218. Mosaico con *traditio legis* e pesca miracolosa: al centro si nota un cratere strigilato. Napoli, cupola del Battistero di San Giovanni in Fonte.



of Psalm 138, verse 16, inserted in the epistyle: “MIHI AVTEM NIMIS HONORATI SVNT AMICI TVI DEVS NIMIS CONFORTATVS EST PRINCIPATVS EORUM.” The 1785 translation by Antonio Martini reads: “But thy friends, o God, are greatly honored by me; how powerful their kingdom has become!”. In the 1700s, this psalm was set to music by Giovanni Battista Casali. We can also note the translation by Alfonso Maria de Liguori, in which the verse is interpreted as: “To me, o God, meaning in my own feelings, I feel greatly how honored are your friends; and how great their principality has become”. Mazzocchi attributes the Calendar to John IV “the Scribe”, Bishop of Naples from 842 to 849. According to Delehay, the psalm summarizes the inspiration for the creation of the calendar, indicating the bishop of the time as being a zealous promoter of the faith in the saints; as one who encourages devotion, and reminds all that the saints are the friends of God, and their protectors. However as early as 1743, the diocesan rector, Gennaro Maiello, had raised doubts that the preparation of the Calendar had been done with “legitimate authority”. This same doubt had already been expressed by Torni (quoted above), and would be repeated by Mallardo:

«Un redattore che calpesta la ortografia come il nostro, che strapazza grammatica e sintassi, che si riduce molte volte a traslitterare così pedissequamente il suo modello greco, non può essere un letterato, ed è molto più nutrito di greco che di latino. Non può essere stato, dunque, il vescovo di Napoli. Non che i vescovi di Napoli dei secc. VIII e IX siano stati tutti dei letterati: ma né Giovanni IV lo Scriba (842-849) né Attanasio I (849-872), che sono i due vescovi sotto uno dei quali è stato inciso il calendario, si ha ragione di giudicarli così poco famigliari con le lettere o a tal punto dominati da abitudini linguistiche letterarie e liturgiche greche, da poterli legittimamente ritenere autori di quel testo».

Continuing his discussion, Mallardo comments that the “mihi” engraved in the epistyle verse does not necessarily suggest the figure of a bishop. It is thus reasonable to suppose that the calendar was neither an official liturgical document nor commissioned by a bishop, also because in the latter case its placement would have been in the cathedral. More likely is that the work was at the behest of the ducal families that were the protectors of the Basilica during the later 9th through early 10th centuries (a dynasty



metà del X proteggeva la basilica di San Giovanni Maggiore: in quel periodo, infatti, fu scelta la tribuna della chiesa per la sepoltura di Eufemia, nuora di un duca di Napoli e madre del prefetto Gregorio e del levita Attanasio. Oppure fu opera della comunità locale, per ricordare i più amati tra i santi greci e latini. Tale tesi è confortata dal fatto che, a giudizio dello studioso, l'episcografo ufficiale Giovanni Diacono non vide mai il calendario oppure, se lo vide, non lo lesse «per davvero», non ritenendolo un documento ufficiale. L'armonica integrazione tra il calendario latino e quello greco che ne contraddistingue la stesura, in perfetta sintonia con il contesto storico dell'epoca, resta quindi il principale messaggio e la stessa ragion d'essere del *marmoreo*, nato *in e per* San Giovanni Maggiore¹⁴⁹.

Sul piano stilistico, la parte figurata delle lastre esprime la sintesi tra motivi fitomorfi di matrice romana e motivi zoomorfi attinti dalla mitologia e dalle culture orientali, attribuendo ad essi un nuovo significato in chiave cristiana. Il tema, piuttosto frequente in età romanica, si ritrova anche in un frammento di architrave dell'Abbazia di Montecassino e nel portale della cattedrale di Benevento. Nei rilievi del *Calendario*, entro una cornice a palmette stilizzate dal forte rilievo, sinuosi girali d'acanto determinano forme ovoidali chiuse da fermagli, riprendendo stilemi riscontrabili ad esempio nell'*Ara pacis* e nel *Sarcofago di Costantina*. Su uno dei rilievi i girali si dipartono da un cratere centrale a due anse, strigilato, del tipo già presente sui pilastri delle costruzioni severiane di Leptis Magna, nella *Cattedra di Massimiano* e nella transenna di Sant'Aspreno a Napoli. In ambito locale il motivo si ritrova anche nella decorazione musiva del battistero di San Giovanni in Fonte, della seconda metà del V secolo, e nelle successive rielaborazioni rinascimentali e barocche, riguardanti soprattutto decorazioni plastiche e in commesso marmoreo di lesene, portali e altari. Al centro si trovano due pegasi affrontati, nei quali si è voluto riconoscere la rappresentazione simbolica di «Cristo luce e fonte di Vita»¹⁵⁰. In realtà il cavallo alato, per l'eleganza delle forme, per il significato di tramite tra il mondo naturale e quello trascendente e per il più generico attributo di regalità, costituì un motivo iconografico di grande fortuna e adattabilità in contesti storici e culturali molto diversi. Nelle lastre del *Calendario* potrebbe quindi assolvere una funzione puramente decorativa, come in numerose altre realizzazioni medievali, pure ispirate ai soggetti tipici dei tessuti

Nella pagina accanto:

219. Seta di provenienza bizantina raffigurante un cavallo alato entro un girale fitomorfo, XI sec. Hannover, Kestner Museum, inv. n. 3859 (da *La seta e la sua via* 1994, p. 204).

220. *Pluteo con grifi*, fine sec. X. Sorrento, Museo Correale.

221. *Pluteo con pegasi*, fine sec. X. Sorrento, Museo Correale (da AA. VV., *Gli Arabi in Italia* 1979).

222. *Pluteo con grifo e pegaso*, età medio bizantina. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.

223. Disegno ricostruttivo di una seta proveniente dalla necropoli di Astana del VII sec., raffigurante serie di *rotae* perlate tangenti, al cui interno sono disposte coppie di cavalli alati (da *La seta e la sua via* 1994, p. 138).



noted for its interest in Greek culture). In fact in that period, the tribune of San Giovanni was the burial place chosen for Eufemia, daughter-in-law of one of the Byzantine dukes, and mother of the prefect Gregorio and the priest Attanasio. Another possibility is that the panels would have been prepared by the local community, in memory of their most beloved Greek and Latin saints. This thesis is supported by the fact that, according to various scholars, the official diocesan recorder Giovanni Diacono never saw the calendar, or if he saw it did not consider it an official document, and so did not “truly read it”. The principle motive of the calendar, and its reason for being, would thus have been to provide harmonious integration of the Latin and Greek calendars, as is seen in the inscription, in accordance with the significant events of the period, and the calendar would have been created both in and for San Giovanni Maggiore. At the stylistic level, the figured part of the panels accomplishes a synthesis between the plant motifs of Roman matrix and the zoomorphic motifs pertaining to Oriental mythology and culture, where the Oriental motifs are ascribed a new meaning in Christian vein. This theme is quite frequent in the Romanesque era, found for example in an architrave fragment of the Montecassino Abbey, and the Benevento Cathedral doors. In the case of the Calendar, a border of stylized palmettes in strong relief frames sinuous acanthus tendrils, fastened by clasps, which in turn frame ovoid openings. This styling repeats that of examples seen on the Ara pacis and the Sarcophagus of Constantina. In one of the bas-reliefs the spirals emerge from a central krater with two grooved handles, of a type previously executed on the pilasters of the Severian structures at Leptis Magna, in the Dias of Maximinianus, and in the altar screen of the Church of Sant’Aspreno in Naples. In the Neapolitan area the motif is also found in the mosaic decoration of the Baptistery of San Giovanni in Fonte, from the second half of the 5th century, and in subsequent Renaissance and Baroque re-workings (particularly in sculptural decoration), particularly in commissions for marble semi-pilasters, portals and altars. At the center of the San Giovanni panels there are two winged horses facing each other, which Borelli considers to be the symbolic representation of “Christ, light and source of Life”. In reality the elegant form of the winged horse, with its significance drawn from both natural and transcendent spheres, as well as its generically regal attributes, was a highly flexible iconographic motif of long fortune, adapted in widely

orientali che all'epoca erano largamente diffusi in tutto il bacino del Mediterraneo¹⁵¹. L'apprezzamento che questi soggetti incontrarono nel mondo cristiano trova ulteriore conferma nel *Liber Pontificalis*, dove sono registrati e descritti i tessuti serici tra i doni preziosi che i pontefici destinarono nell'VIII e nel IX secolo alla chiese romane. Nell'edizione con introduzione e commento di L. Duchesne si legge di una seta donata dal papa Sergio II (844-847), decorata con un cavallo bianco alato: «vestem olosericum rubeam unam, cum caballo albo habente alas»¹⁵². Il tema iconografico dei pegasi e dei grifi affrontati si ritrova anche nei plutei di Sorrento e di Cagliari, la cui più antica esecuzione è riscontrabile nell'accentuata bidimensionalità, nella minor cura dei dettagli e nella presenza, al centro, dell'albero della vita. La derivazione dai modelli orientali risulta evidente dal confronto tra le posture degli animali fantastici dei plutei sorrentini (e di altre formelle del Museo Correale) e quelle del frammento serico proveniente dalla necropoli di Astana. Pure interessante è il coevo pluteo con leoni affrontati di Capua, per l'elegante stilizzazione delle forme ma soprattutto per la singolare somiglianza con la scena di caccia già nel Kunstgewerbemuseum: la testa del leone, in entrambi i casi, è infatti rappresentata secondo un duplice punto di vista, frontale e laterale, in una resa "cubista" del volume all'interno di una composizione interamente risolta sul piano bidimensionale. Rispetto agli esempi citati, nei rilievi di San Giovanni Maggiore la decorazione si arricchisce alle estremità di leoni alati e grifi affrontati: su una delle lastre gli animali sono rappresentati al passo, sull'altra di corsa. I grifi, che presentano testa e ali d'aquila e corpo di leone, rappresentano la fusione fra terra e cielo e la duplice natura, umana e divina, di Cristo¹⁵³. Fin dal VI secolo Isidoro di Siviglia aveva del resto convertito il simbolo pagano del grifo in quello del Redentore: «Christus est leo pro regno et fortitudine [...] aquila propter quod post resurrectionem ad astra remeavit (Cristo è leone perché regna e ha la forza; aquila, perché dopo la resurrezione sale al cielo)»¹⁵⁴. Anche di questo soggetto esistono significativi precedenti nell'area campana.

Émile Bertaux¹⁵⁵ è stato il primo studioso ad occuparsi in maniera specifica degli aspetti stilistici del *Calendario*: a lui va quindi riconosciuto il merito di aver risvegliato l'attenzione verso un'opera che merita la giusta collocazione nel panorama storico-artistico del tempo, individuandone al contempo i motivi ispiratori «non a Roma, ma

different historical and cultural contexts. In the Calendar panels, it could thus be that it serves a purely decorative function, as it does in numerous other medieval workings, at times even inspired by images drawn from Oriental fabrics, which were widely diffused in the Mediterranean basin at the time. The *Liber Pontificalis* offers further confirmation of how widely these fabric images were appreciated in the Christian world, providing registers and descriptions of the silks sent by the pontificate to the Roman churches in the 8th and 9th centuries. In the edition with introduction and commentary by L. Duchesne, we read the details of a piece of silk given by Pope Sergius II (844-847), decorated with a winged white horse: “vestem olosericum rubeam unam, cum caballo albo habente alas”. The iconographic theme of the opposing griffins and winged horses is also found in altar screens in Sorrento and Cagliari. These examples are of more ancient execution, indicated by the accentuated two-dimensionality, the lesser attention to detail, and presence of the tree of life at the center. The derivation from Oriental models is evident if we compare the wondrous animals of the Sorrento altar panels (and three other panels in the Correale Museum of Sorrento), against the postures of those in a silk fragment from the Necropolis of Astana, China. Another interesting comparison is to the altar screen with facing lions, from Capua, Campania, for the elegant stylization in the forms, but above all for the remarkable similarity of the Capua work to a hunting scene on silk, formerly held in the Kunstgewerbemuseum: in both the cases the head of the lion is represented in both lateral and frontal view, providing a “cubist” rendering of volumes within an otherwise completely two-dimensional composition. Compared to these different examples, in the San Giovanni reliefs the facing horses are enriched at the extremities by opposing winged lions and griffins; on one of the panels the animals are shown at a walk; on the other they are running. The griffins, with the head and wings of the eagle and body of a lion, represent the fusion of earth and heaven, and the joint human and divine nature of Christ. As early as the 6th century, Saint Isidore of Seville had converted the pagan symbol of the griffin into one of the Redeemer: “Christus est leo pro regno et fortitudine [...] aquila propter quod post resurrectionem ad astra remeavit”. (Christ is lion, because he reigns and has strength [...] and eagle, because after the resurrection he rose to heaven.). Once again, there are significant precedents of this imagery in the Campania area.

224. *Pluteo con leoni affrontati all'albero della vita*, X secolo. Capua, Museo Provinciale Campano, proveniente dalla chiesa di San Giovanni in corte (da M.T. Tozzi 1932).

225. *Seta raffigurante una scena di caccia*, VII-VIII secolo. Già a Berlino, S.M.P.K. Kunstgewerbemuseum (da *La seta e la sua via* 1994, p. 95).



ad Atene, o ad Alessandria o in Asia Minore», veicolati attraverso i tessuti sassanidi e assunti dall'arte bizantina senza la mediazione di quella romana. Poco convincente, alla luce degli autorevoli studi successivi, risulta invece la sua ipotesi di datazione al IX secolo della parte figurata delle lastre, giustificata essenzialmente con la somiglianza tra il fogliame della decorazione scultorea e quello dei capitelli posti sulle colonne che separano i mesi del calendario. D'altronde, nel porre in risalto la qualità delle lastre e del frammento di ambone pure proveniente dalla chiesa, del quale si è detto, egli afferma: «il rilievo accentuato, il modellato muscoloso dei corpi dei leoni alati, la testa possente del grande cervo, l'ampiezza delle volute, lasciano ben lontane le povere forme ritagliate della transenna di Sant'Aspreno». Per questa, che risale al X secolo, Bertaux non propone alcuna datazione, ma si deve presumere che la ritenga più antica dei rilievi di San Giovanni Maggiore. In merito alla collocazione, a giudizio dello studioso, le lastre avrebbero costituito gli architravi di un'iconostasi disposta trasversalmente rispetto alla navata, della quale doveva far parte anche il frammento di ambone di cui si è detto.

Di parere diametralmente opposto sono il Toesca¹⁵⁶, il Quintavalle¹⁵⁷ e il Rotili¹⁵⁸, i quali ritengono che le lastre fossero utilizzate come plutei e ne datano la parte figurata agli inizi del XII secolo. Questo giudizio, che si fonda sui caratteri stilistici dell'opera, trova ulteriore conferma nei mutamenti politici che si ebbero in quel tempo, poiché l'inizio della dominazione normanna (1137) segnò la fine della sostanziale autonomia goduta durante l'età ducale, compromettendo anche il tradizionale orientamento grecizzante della Chiesa napoletana. Il *Calendario* perse quindi progressivamente il proprio significato liturgico: tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, infatti, fu definitivamente sostituito da quello cosiddetto Tutiniano che, dopo il marmoreo, è il più antico calendario napoletano che ci sia giunto e con il quale, dalla fine del XIII secolo, coesistette il Lotteriano. È quindi assai verosimile che verso il 1146, quando era «rector et dominus» di San Giovanni Maggiore un «Sergius Guidenxius archidiaconus Sanctae Sedis Neapolitanae Ecclesiae», siano state operate importanti trasformazioni nella Basilica e sia stata realizzata sulla parte posteriore delle lastre una nuova decorazione coerente col gusto del tempo¹⁵⁹. Fin quando, come si è detto, le imponenti opere strutturali di fine Seicento e il mutamento degli orientamenti estetici non costrinsero

226. Oscillum (da Pompei), 50-75 d.C. ca., marmo, cm. 30. Londra, British Museum. Il disco, scolpito su entrambe le facce per essere sospeso a un architrave con funzione decorativa, mostra un grifo nell'atto di spiccare un balzo.

227. *Pluteo con grifi*, IX secolo. Cimitile, San Felice in Pincis (da M.T. Tozzi 1932).

228. *Pluteo con grifi*, inizi IX secolo. New York, Metropolitan Museum. Il pluteo proviene probabilmente dal Duomo di Sorrento (cfr. M.T. Tozzi 1931, pp. 278-279).



Émile Bertaux, writing in 1904, was the first to provide a *focused study of the Calendar's stylistic aspects, and deserves credit for reawakening interest in a work that merits correct positioning in art history. It was also Bertaux that identified the motifs inspiring the piece as being "not from Rome, but from Athens, and from Alessandria and Asia Minor", transmitted by Sassanid fabrics and assumed from Byzantine art without mediation from the Roman sphere. However, in the light of subsequent authoritative studies, his hypothesis dating the figurative part of the panels to the 9th century is less convincing. Bertaux essentially justifies the proposition on the basis of the similarity between the foliage of the bas-relief decoration to that of the capitals on the columns separating the months of the Calendar. On the other hand, Bertaux also emphasized the quality of the panels and the marble pulpit fragment from the Basilica of San Giovanni, affirming: "The accentuated relief, the muscular modeling of the winged lion bodies, the powerful head of the great deer, the fullness of the volutes – all these are far removed from the poor forms cut from the Sant'Aspreno screen."* Bertaux does not suggest a date for the Sant'Aspreno piece, which in fact dates to the 10th century. However we can assume that he considered it older than the reliefs from San Giovanni Maggiore.

Concerning the location of the Calendar within the church, Bertaux judged that the panels would have composed the architraves of an iconostasis placed transversally with respect to the nave, of which the pulpit fragment would also have composed a part. Toesca, Quintavalle and Rotili hold opinions completely opposed to Bertaux. These authors hold that the panels were used as altar screens, and they date the figurate work to the beginning of the 12th century. Their judgments, based on stylistic grounds, gain further confirmation in the political changes that took place at the time, when the beginning of the Norman domination (1137) marked the end of the substantial autonomy enjoyed during the Ducal era, thus compromising the traditional Greek orientation of the Neapolitan church. The Marble calendar therefore gradually lost its liturgical significance: in fact during the late 12th and beginning of the 13th centuries, it was definitively substituted by the so-called Tutinanium, the next-oldest Neapolitan calendar still surviving, after which came the Lotteriano calendar at the close of the 13th century. It is thus quite likely that important works for the transformation of the

il manufatto ad un inesorabile oblio. Una condizione che permane nonostante il ciclico risveglio d'interesse, da parte degli studiosi, per un'opera di straordinario valore storico e artistico, sulla cui interpretazione non esistono certezze assolute in merito alla committenza, agli aspetti liturgici, a quelli artistici e alle relazioni spaziali con il contesto architettonico per il quale essa fu creata. Un monumento che, dopo l'indispensabile restauro, si auspica possa tornare nell'originaria sede della Basilica.

Note

¹ G. Gagliardi, *La basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli e la sua insigne collegiata*, Napoli, Soc. A. Bellisario, 1888, p. 131.

² G. Borrelli, *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, Napoli, Tip. Editrice Glauco, 1967, p. 58.

³ Cfr. P. Di Maggio, *La Basilica ritrovata*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni, 2014, pp. 78-79.

⁴ C. Celano, *Notizie del Bello, del Curioso, e dell'Antico della città di Napoli per i signori forestieri (10 giornate), con aggiunzioni del Cav. Giovan Battista Chiarini*, Napoli, Stamp. A. De Pascale, 1856-60, vol. IV, p. 88; G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli* [1872], edizione a cura di Nicola Spinosa, Napoli, SEN, 1985, pp. 87.

⁵ «Sull'altro ingresso [della sagrestia], corrispondente alla navata centrale, si nota una tavola centinata raffigurante la Visione di San Carlo Borromeo, apparteneva all'altare della famiglia Anastasi, ubicato nell'attuale cappella del presepe, il patronato di essa fu concesso nel 1606. L'opera è detta cinquecentesca in una carta di archivio [Archivio Storico Diocesano di Napoli (d'ora innanzi ASDN), *San Giovanni Maggiore*, Volume delle visite, fasc. 4/5, del Cardinale Ruffo-Scilla], ma in realtà appartiene alla cerchia del Santafede ed eseguita in concomitanza con la concessione dell'altare. Noto è la parte naturalistica dell'opera, ovvero il ritratto del santo ed il pavimento a mattonelle di cotto e maiolicate». G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 58, 91.

⁶ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Forni, 1742-45, ed. 1846, vol. IV, p. 357.

⁷ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 85.

⁸ Il battistero fu realizzato nel 1730 grazie alle offerte dei fedeli e al contributo personale del canonico Giovanni De Chiara. Nella descrizione del Gagliardi (*op. cit.*, p. 131n) è riportata l'epigrafe incisa sulla base della vasca: «E sotto l'arco dell'ultima cappella nella stessa navata è il Battistero in marmo screziato con una scala in marmo a due braccia. Di marmo antico è anche la base del fonte. Vi si legge: "D. Ioannes de Chiara huius insignis Collegiatae Ecclesiae Canonicus et Parochus aere partim suo, et collecta a piis huius Paroeciae filiis stipe, novum hunc fontem regenerandis Catholico ritu infantibus erexit Anno Domini 1730"». Cfr. pure D.G. D'Anna, *La Basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli attraverso i secoli*, Napoli 1940, p. 11.

basilica were carried out towards 1146, when the “rector et dominus” of San Giovanni Maggiore was a certain “Sergius Guidenxius archidiaconus Sanctae Sedis Neapolitanae Ecclesiae”, and that at this time the reverse of thee panels were finished in the new decoration, coherent with 12th-century tastes.

The panels, with decoration, would remain in view until the major structural works of the late 1600s, when aesthetic changes forced them into inexorable oblivion. This situation lasted until the cyclical reawakening of interest on the part of the scholars, for a work of extraordinary artistic and historic value, but for which there are no certainties concerning the commissioning, liturgical significance, artistic aspects, or insertion in the intended structural-architectural context.

At this point our particular hope is that such an exceptional monument will receive the necessary restoration, and return to its original home in San Giovanni Maggiore.

⁹ Ringrazio Dario Garribba per l'interpretazione.

¹⁰ G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 87.

¹¹ L'epigrafe recita: «AD EXEMPLAR QUOD BEATISSIMUS / LUCAS EVANGELISTA FECIT / HELENA CONSTANTINII MATER / BIZANTI DICAUIT». Ossia: «Elena, madre di Costantino di Bisanzio dedicò (questo dipinto) su modello (di quello) che fece Luca Evangelista» (trad. it. Dario Garribba). Sulla cornice inferiore della lastra sono riportati, con caratteri più minuti, i nomi dei santi patroni di Napoli: «SS. SEVERUS IANUARIUS EMYGIDIUS AGNELUS AGRIPPINUS ATHANASIUS ASPREN».

¹² ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fasc. 4/4/3, Visita del Cardinale Spinelli 1746.

¹³ G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴ Sulla cappella e le opere ivi custodite si vedano: G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 49, 60-62; G.A. Galante, *op. cit.*, pp. 87, 102, note di P. di Maggio; P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁵ G.B. Chiarini 1858, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Sulla statua si vedano: *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli, s.e., 1950, pp. 80-81; G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 62-63; G. A. Galante, *op. cit.*, pp. 87, 102 note di P. di Maggio; P. di Maggio, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷ Sul pavimento della cappella permangono le lastre tombali di: Simone Balia, mercante di Barcellona, morto nel 1490 (cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 62); Giano Anisio; Servator Peres (m. 1504); Francesco Antonio Sorrentino, morto a diciannove anni nel 1553. Per le relative epigrafi, cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 151-153.

¹⁸ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹ *Ivi*, pp. 63-65.

²⁰ Traduzioni di Ester Capezone. Sulla cona marmorea si vedano anche: *Il manoscritto di Camillo Tutini* (1650 ca.), in «Napoli nobilissima», vol. VII, 1898, p. 123; G. Ceci, *Giovanni da Nola*, in «Thieme Becker», vol. 24, p. 98; G. Borrelli, *I maestri scultori napoletani del secolo XVI e la genesi del barocco*, in «Asprenas», anno XI, n. 2-3; G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 1977, pp. 33-35, figg. 51-54; G. A. Galante, *op. cit.*, pp. 87, 102 note di P. di Maggio. Ai lati dell'altare G. Borrelli (*op. cit.*, p. 65) segnalava due quadri di scuola napoletana eseguiti nella seconda metà del sec. XVII, illustranti due miracoli di sant'Antonio di Padova. Ad uno di essi potrebbe riferirsi un documento pubblicato da G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XLIV (1919), p. 387: «A 2 marzo 1613. Fra Gennaro di S. Gio. Battista paga D.ti 20 a Belisario Corenzio in conto della pittura fa nella Cappella di Pier Francesco Ravaschiero (in S. Gio. Maggiore)». Nessuno dei due sembra potersi identificare con le tele dedicate al santo e oggi collocate rispettivamente nella seconda cappella a sinistra e nella prima a destra.

²¹ D. Placido Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Napoli, s.e., 1752, IV, 4, p. 445.

²² Cfr. *Opere d'arte dalle chiese di Napoli*, catalogo della mostra a cura di L. Martino, M.S. Mormone, Napoli, Electa, 1985, p. 42.

²³ L'iscrizione recita: D. O. M. / Sacellum hoc / Deiparae Matri / dicatum / ab huius Ecclesiae Rectore et Capitulo / transactione / regio accedente adsensu / publicisque tabulis / firmata / I.C. Iosepho Pollio / adtributum / quum coquorum sodalitis / aliud divae Mariae Magdalenae / prope Templi ianuam sacellum / cessissent / quod ad nobiles Moniales / Divi Gregorii Armenorum Illuminatoris / iure patronatus spectans / eidem I.C. viro benemerentissimo / ab ipsis fuerat / concessum / facta pro lubitu illud exornandi potestate / eaque lege addita / ut sibi extructus tumulus / nec heredes foeminas nec externos / sequeretur / idem Ioseph Pollius / in decentiorem formam / restituit / eiusque rei memoria / posteritati / commendata / ut iurgiis quilibet in posterum aditus / praeriperetur / marmoreum hoc monumentum / posuit / An. R.S. MDCCXCIII. Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 155-156.

²⁴ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 66.

²⁵ G. Weise, *op. cit.*, pp. 123-124.

²⁶ P. Di Maggio, *op. cit.*, p. 89; cfr. pure G. Borrelli, *op. cit.*, p. 65.

²⁷ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fasc. 4/4/3; cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 65. A proposito di Giacomo di Castro, egli osserva: «S. Ortolani, in *La pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra a cura di S. Ortolani, C. Lorenzetti e M. Biancale, Napoli, F. Giannini, 1938, p. 74, lo dice allievo del Battistello, ma «soprattutto restauratore e faccendiero, morto nel 1687». Ciò non si accorda con quanto si legge nelle carte di archivio citate». *Ivi*, p. 65n.

²⁸ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 65.

²⁹ T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli, Liguori, 1980, p. 156.

³⁰ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 66.

³¹ Dalle iscrizioni si apprende che i nipoti del Folliero eressero un sepolcro gentilizio nella cappella, in aggiunta a quello

che già avevano in San Lorenzo; poi una Beatrice Folliero, vedova del Duca di Capracotta Alfonso Capece Piscicelli, vi stabilì una messa quotidiana, ed infine i suoi eredi Giovanni e Francesco restaurarono la cappella nel 1880. La prima epigrafe recita: «I. M. I. Ioannes, Carolus, Didacus Folleriae gentis extans soboles, per Ludovicum aliosque successive Foller. Gandi, Sanctae Luciae, Bagnorusoli et Celsi Dominos ac dynastas, a Salinguerra Federici II Caesaris Dinarcho, Patricio Ferrariensi, germani fratres, quo in Carolum seniore generis eiusdem, regnante Federico Aragonio, instauratorem huius Basilicae et Abbatem, pietatis referrent monimentum, praeter aliud, quod in Divi Laurentii est sacellum, fatisciente avito hic loci altero, vetustate sive per oscitantiam, hoc nuperum substruxere. Sal. ann. MDCCCL». Questo il testo della seconda: «D. O. M. Hoc sacellum D. Adriano M. Philippo et Iacobo Apostolis Sacrum Karolus Follerius Abbas Ecclesiae Commendatarius e fundamentis erexit; Beatrix Folleria Alphonsi Capicii Piscicelli Ducum Capracottae vidua, sine liberis decumbens, e bonis sibi ex consuetudine liberis, missis quotidianis locupletavit; facta familiae cappellanum nominanti facultate; nunc Ioh. et Franciscus heredes antiquitate dehiscens, duce tutore Karolo Alphano restaurarunt an. aer. vulg. MDCCC». Un'altra lapide, non più esistente ma riportata dal D'Engenio (*cit.*, p. 57), ricordava il sepolcro della famiglia Amodio: «Michael Amideus civis Neap. Cum fex, cum limus, cum res vilissima sumus, Unde superbimus, si ad terram terra redimus?». Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 156-158.

³² Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 67.

³³ Cfr. G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli, presso I Fratelli Terres, 1788, t. II, p. 210; G.A. Galante, *op. cit.*, pp. 87, 102 (note di P. di Maggio); G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 86; G. Borrelli, *op. cit.*, p. 67.

³⁴ Sigismondo, *op. cit.*, p. 210; G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 86.

³⁵ Cfr. A. Gervasio, *Osservazioni intorno alcune antiche iscrizioni che sono o furono già in Napoli*, Napoli, Stamp. Reale, 1842, p. 19, dove il distico è riportata in nota. La famiglia Spatafora, di origine siciliana, era menzionata anche in un'altra epigrafe, ora scomparsa ma riportata da C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli 1623, p. 57: «Gulielmo Spataphoro a sícula optimatum familia Turmae Cataphratorum Praefec. sub Alphonso et Ferdin. regib. Aragoneis, et Antonio Gulielmi Spataphori F. U. I. D. et ab eorumdem regum consiliis, Hadrianus avo et patri opt. F.». Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 157.

³⁶ Trad. it. Dario Garribba.

³⁷ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 67. Cfr. pure P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 81-83.

³⁸ C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, p. 57.

³⁹ P. Sarnelli, *Guida de' forastieri curiosi di vedere ed intendere le cose più notabili della real città di Napoli e del suo amenissimo distretto...*, Napoli, A. Bulifon, 1685, ried. 1752, p. 51.

⁴⁰ C. Celano, *op. cit.*, pp. 79-80.

⁴¹ B. De Dominici, *op. cit.*, vol. II, p. 197.

⁴² G. Borrelli, *op. cit.*, p. 68. Cfr. pure G.A. Galante, *op. cit.*, pp. 87, 102 (note di P. di Maggio); P. Di Maggio, *op. cit.*, p. 84.

⁴³ B. Capasso, *Le fonti della storia delle province napoletane*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I (1876), p. 592.

⁴⁴ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fasc. 3, part. 2/31; fasc. 28/1. Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁴⁶ G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920, p. 52.

⁴⁷ A. M. D. G. / Christo Crucifixo / Vitae mortisque exemplo et solatio / Militiae suae duci et signo / Sacerdotum 66; totidemque benemerentium / iam olim Gregorii XV.P.M. / Oraculo firmata Sodalitas / Aedem hanc rudem et fatiscentem / aere suo a fundamentis in melius refectionem / Proximisque sacellum restituit / Plastico opere elegantius expolitum / amplo etiam coemeterio auctum / ut ne siti quidem / ab eo sub quo vixerant divellantur / ac pietatis usque et usque debitae / M. P. / Anno Sal. hum. MDCLXXXIX. Ossia: AD MAIOREM DEI GLORIAM: Alla più grande gloria di Dio. A Cristo crocifisso, esempio e conforto di vita e di morte, guida della sua milizia e vessillo dei 66 sacerdoti e di altrettanti benefattori la Confraternita, già un tempo per volere del Pontefice Massimo Gregorio XV, ha ricostruito questo tempio disadorno e fatiscante, rifatto a sue spese dalle fondamenta e il sacello adiacente più elegantemente rifinito con interventi decorativi, ed arricchito anche di un ampio cimitero perché neanche i (defunti) ivi posti vengano rimossi da quel (tempio) sotto il quale avevano vissuto e ha posto un monumento di pietà per sempre dovuta. *Memoriam posuit* nell'anno della salvezza dell'uomo 1689 (trad. it. Ester Capezzone).

⁴⁸ LXVI Sacerdotum totidemque benefactorum cineres ut decentius servarentur. Sepulchrum exornatum A.D. MDCCCLVI. Expurgatis autem sordibus Ossiumque congerie pie composita ad meliorem formam redactum, A.D. MDCCCLXXX. Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 136-137. Sulla cappella si vedano anche G. A. Galante, *op. cit.*, p. 101; P.

Di Maggio, *op. cit.*, pp. 65-67; O. Foglia, P. Di Maggio, *La Congrega dei LXVI Sacerdoti*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli*, cit., pp. 120-138.

⁴⁹ *Furti d'arte. Il patrimonio artistico napoletano, lo scempio e la speranza*, Catalogo della Mostra a cura I. Maietta, A. Schiattarella Napoli, Electa, 1994. p. 2.

⁵⁰ M. Radogna, *Di una vetusta icona di Cristo crocefisso*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIX (1894), pp. 711-717.

⁵¹ R. Quintavalle, *Due crocefissi campani del sec. XI*, in «Dedalo», XII (1932), pp. 925-932.

⁵² *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli, s.e., 1950, pp. 34-36; cfr. pure M. Rotili, *Arti figurative e arti minori a Napoli dall'età dei duchi al periodo svevo*, in *Storia di Napoli*, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane, 1969, II, t. 2°, p. 936.

⁵³ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 70-72.

⁵⁴ *Ivi*, p. 25n.

⁵⁵ Sul libro tenuto dal santo con la sinistra si legge infatti l'*incipit* dell'inno da lui scritto per la festa del *Corpus Domini*: «Pange lingua gloriosi corporis misterium sanguinisque praeciosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi rex effudit gentium. Nobis datus...».

⁵⁶ Per il Chiarini (*op. cit.*, p. 85) «i laterali dipinti che figurano lo *Sponsalizio di M. V. dal Vangelo*, e la *Circoncisione* dall'Epistola si giudicano opere del secolo decimo settimo», mentre «il quadro della *Vergine Maria* sull'altare è di antico non conosciuto pennello». Secondo P. Di Maggio (in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli*, cit., pp. 148-150), che conferma la datazione del Chiarini, «le opere, di qualità scadente, si rifanno alla pittura devozionale del tardo Cinquecento e sembrano appartenere alla stessa mano, oltre che per le analogie stilistiche, per la particolarità del supporto utilizzato, una tela operata con un motivo a grossi rombi, difficilmente impiegata a Napoli». Sulla cappella si vedano pure G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 42-46, 80-81; O. Foglia, M. Candela 2014, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli*, cit., pp. 140-148.

⁵⁷ G.A. Galante, *op. cit.*, p. 87; cfr. pure G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 68-70; B. De Dominicis, *op. cit.*, III, p. 471.

⁵⁸ Cfr. F. Chiurazzi, in *Civiltà del Seicento*, II, pp. 230-231.

⁵⁹ ASDN, *San Giovanni Maggiore, Inventario delle robe del SS. Crocefisso*, fasc. 28 cas. 1/6, 1746.

⁶⁰ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 42.

⁶¹ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fasc. 48/5.

⁶² ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fasc. 3, parte I, n. 2.

⁶³ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fasc. 48/5 e 4/6.

⁶⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁶⁵ *Ivi*, p. 86.

⁶⁶ G.B. Chiarini, *op. cit.*, pp. 83-84. Cfr. pure C. Celano, *op. cit.*, p. 80; G. Sigismondo, *op. cit.*, p. 207. L'epigrafe recita: «A Veratio A[ulo] F. Pal[atina tribù] Severiano / Equiti Rom[ano], Cur[atori] Rei P[ublicae] Teganensium, Adlecto in Ordin[em] Decurion[um], Civi Amantissimo, Qui cum Privilegio Sacerdoti Caeninensis Munitus Potuisset Ab Honorib[us] et Munerib[us] Facile Excusari, Praeposito Amore Patriae et Honorem Aedilitat[is] Laudabiter Administravit et Diem Felicissimi III Id[us] Ian[anuarias] Natalis Dei Patri N[ostri] Venatione Pass[iva], Denis Bestiis et IIII Feris Dent[atis] et III Paribus Ferro Dimicantib[us] ceteroq[ue] honestissim[o] apparatu largiter exhibuit. Ad honorem quoque duumviratus ad cumulanda munera Patriae suae libenter accessit. Huic cum et populus in spectaculis adsidue Bigas statui postulasset et splendidissim[us] ordo merito decrevisset, pro insita modestia sua unius Bigae honore content[us] alterius sumptus rei p[ublicae] remisit. L[ocus] D[atus] D[ecretum] D[ecurionum] C[olonorum] I[ulianensium]». Ossia: «Da Veratio A[ulo] F. Pal. Severiano [figlio di Aulo della tribù Palatina], cavaliere romano, amministratore della Repubblica di Teggiano, entrato nell'ordine dei decurioni, cittadino molto devoto che, munito del privilegio di sacerdote ceninense, avrebbe potuto facilmente astenersi dagli incarichi e dai doveri, preposto l'amore per la patria, lodevolmente amministrò l'ufficio di edile e nel terzo giorno felicissimo delle Idi di gennaio [11 gennaio], il giorno natale della [nostra] divinità Patria, con una caccia generale con bestie a decine e con quattro fiere dentate e tre coppie combattenti con la spada, e con altro onorevolissimo apparato, ampiamente celebrò. Ebbe accesso anche al duumvirato di buon grado, per completare gli incarichi della sua patria. A costui, avendo il popolo richiesto assiduamente che negli spettacoli fossero disposte bighe all'onorevolissimo ordine [dei Patrizi] a buon diritto, soddisfatto per la sua insita modestia dell'onore di una sola biga, restituì allo Stato le spese di un'altra. LDDDCI» (trad. it. di Cinzia Santacroce). Sulla lettura complessiva dell'epigrafe, sulla sua probabile provenienza da Cuma e sulla formula conclusiva «LDDDCI» esiste una vasta letteratura; si veda soprattutto A. Gervasio, *Osservazioni intorno alcune antiche iscrizioni che sono o furono già in Napoli, lette all'Accademia*

Ercolanese nell'anno 1840, Napoli, Stamp. Reale, 1842, pp. 10-31. In un inedito documento manoscritto l'acronimo «LDDDCI» viene invece sciolto nella maniera seguente: «Lapid. decurv. decur. dedic. civi inclyto». *Monumenti epigrafici esistenti nella Collegiata di S. Giovanni Maggiore nel 1856*, Archivio Diocesano, Fondo Collegiata San Giovanni Maggiore, s.n. inv.

⁶⁷ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 59. L'epigrafe del 1693 potrebbe essere stata dettata da Pompeo Sarnelli (cfr. A. Gervasio, *op. cit.*, p. 15). Il testo è riportato nelle guide storiche: «Hospes siste si libet in limine gradum / et uno ex lapide quem vides aevi conatu in plures fracto / in uno cive pluribus in patriae muneribus versato / avitae praestantiae agnosce mores / in Aulo scilicet Veratio Severiano / qui undique praeclarus / qua Romae Eques electiss. qua Neap. Civis amantiss. / qua publicarum Tegianensium rerum providus a curis / ac Urbis Ceninae in Latio diali Sacerdotio insignitus / quo gradu etsi a muniis praestandis / immunitate frui valeret / patrio tamen actus amore lubens civica subiit onera / in Decurionum ordine perdigne conscriptus / Aedilis et Duumviri ministeriis egregie functus / prae istis olim Adriani Templi foribus / tertio idus Januarii / diem conditae Urbis natalem Deitati patriae Parthenopae / cuius tumulo Ethnica hic fulsit ara / ferarum venationis patriumque virorum certatus / celebravit spectaculis Theatrali honestavit apparatu / largitione maius exhibens spectaculum / cumque Neap. populo efflagitante / Patritius Ordo edixisset / publicas illi addicendas bigas / unam voluit sibi satis innata animi moderatio / haec leges ubi lapidem dicarunt / Domini Decuriones civi inclyto / ne autem dum in solo huius Templi / idem lapis iacebat / amplius sepulcralis videatur / neve tam optimi civis memoratus pedibus oblitteratus / posterum memoriae vertatur in antipodem / sed in marmore vel fracto stet integer / ad Patriae virtutis exemplar / ad deletae superstitionis tropheum / oblivionis vindex civium solertia / hic illum respondendum cur. / Anno Rep. Sal. MDCXCIII». Ossia: «Ospite, fermati se ti fa piacere sulla soglia e, da una lapide che vedi lesionata in più parti per l'azione del tempo, riconosci in un solo cittadino coinvolto in parecchi uffici della patria i costumi della avita prestanza, vale a dire in Aulo Veratio Severiano, che da per tutto famoso, da un lato cavaliere ragguardevolissimo di Roma, dall'altro cittadino molto devoto di Napoli, dall'altro ancora zelante negli interessi della Repubblica di Teggiano, e insignito del sacerdozio diale della città di Cenina in Lazio, anche per questo onore avrebbe potuto usufruire della dispensa dal ricoprire cariche, tuttavia, spinto dall'amore patrio, di buon grado accettò oneri civici, entrato nell'ordine dei Decurioni assai degnamente, compiuti egregiamente i compiti di edile e duumviro, davanti a questa porta un tempo del tempio di Adriano, il terzo giorno delle Idi di gennaio celebrò il giorno natale della fondazione della città alla divinità patria Partenope, di cui qui risplendette l'altare pagano sul sepolcro, [celebrò] gare di caccia, di fiere e di uomini, onorò con spettacoli con un apparato teatrale, con una largizione esibendo uno spettacolo più grande e, avendo l'ordine patrizio, poiché il popolo napoletano lo chiedeva, stabilito di assegnare a lui pubbliche bighe, ne volle una sola l'innata moderazione del suo animo. Queste cose leggerai dove i signori Decurioni dedicarono una lapide all'illustre cittadino affinché, mentre nel suolo del tempio giaceva la stessa lapide, non sembri sepolcrale, né il ricordo dell'ottimo cittadino, cancellato dai piedi, sia volto agli antipodi, ma stia nel marmo, se pure lesionato, integro come esempio della virtù patrizia, per trofeo del distrutto culto pagano a difesa dall'oblio la solerzia dei cittadini qui curò di situare. Nell'anno Rep[arata] Sal[ute] 1693» (trad. it. di Cinzia Santacroce). Cfr. pure G. Sigismondo, *op. cit.*, p. 208-209; G.B. Chiarini, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁶⁸ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 87-88. L'a. segnala «alla parete sinistra, in alto, lo stemma [non rintracciato] dell'Abate Carlo Follieri al quale si devono le grandi trasformazioni quattro-cinquecentesche» e ricorda che «nella medesima parete si apriva un vano, ora chiuso da una porta, un tempo protetto da un cancello cinquecentesco, al di là del quale si notava un leggìo ove era sempre poggiato un "Breviario" per quei preti che non l'hanno e per soddisfare un legato di un antico Governatore della chiesa D. Tommaso Perrella».

⁶⁹ Per i testi delle epigrafi, si vedano G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 160, 167, e *Monumenti epigrafici ... cit.*, nn. 1, 4.

⁷⁰ L'epigrafe recita: «Dicatum olim SS. Magis Regibus / clarissi-mae Ruffulorum gentis sacellum / ac deinde ad Hieronymum Borgium eius gentis haeredem / iure optimo transmissum / quod Antonio Borgio filio Ximenis Aragonensium armorum Ductoris / Hieronyma Ruffola matrimonio iuncta fuisset / RR. Abbates huius Collegialis Ecclesiae in Templi instauratione / ut novae structurae elegantiam secundarent / de consensu patroni huc transferendum curarunt / MDCXCIII». Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 139. Sul pavimento della cappella si vede la lastra tombale del nobile Cesare Catizonio: per il testo dell'epigrafe si veda, ivi, p. 140.

⁷¹ Cfr. *Opere d'arte del Palazzo Arcivescovile*, catalogo a cura di P. di Maggio, Napoli 1990, pp. 78-79.

⁷² G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 88.

⁷³ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁴ Sulla parete destra si trova l'epigrafe commemorativa dell'ebdomadario Domenico Badolato, donatario di rendite per la cappella, mentre non v'è traccia del ritratto, segnalato dal Borrelli (*op. cit.*, p. 89) come opera di un allievo

di Francesco Pagano. Nel pavimento è incassata la lastra tombale di mons. Giuseppe de Leone. Per i testi delle epigrafi, si vedano G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 140-141, e *Monumenti epigrafici ... cit.*, nn. 7, 8.

⁷⁵ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 89. Nella cappella il Chiarini segnalava «un quadro della stessa Vergine che vuolsi opera del seicento. Sotto di esso è un altro quadro, anche della Madonna, di stile bizantino con alcuni oggetti votivi e corone a lastre d'argento attaccate alla tavola», che è andata smarrita. G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 82; cfr. pure G.A. Galante, *op. cit.*, pp. 86, 101 (note di P. di Maggio).

⁷⁶ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 89-91.

⁷⁹ Vi si trovano: la tomba del curato Giuseppe Maria Porpora, promotore dei restauri del 1742; l'epigrafe commemorativa di Felice Roseto «matematico medico e filosofo insigne», morto nel 1751 (G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 82; G.A. Galante, *op. cit.*, p. 86); due epigrafi e una lastra tombale di Tiberio e Carlo Plutino. Per i testi delle epigrafi, si vedano G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 142-144, e *Monumenti epigrafici... cit.*, nn. 10-13. Una «tela dell'Angelo Custode, co' laterali dinotanti Abramo ed Agar», cinquecentesca, è invece scomparsa nel crollo del 1870 (G. Borrelli, *op. cit.*, p. 89).

⁸⁰ P. Di Maggio, *op. cit.*, p. 179.

⁸¹ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 89-90. Nella pavimento della cappella è incassata un'epigrafe pressoché illeggibile, che ricorda il patronato della famiglia Mascaro. Il testo recita: «D. O. M. / Sacellum hoc familiae Mascaro / Beatissimae semperque Virgini Mariae / Gratiarum dicatum senio confectum / Hieronymus Mascaro Marchio Acerni / Salernitanae urbis patricius / munificentia Regis Ferdinandi IV / Realis Camerae Sanctae Clarae Praefectus / ac vice Praeses Tribunalis Belli / augustaeque domus restauravit / et in elegantiorum formam redegit / annua pecunia designata / tam pro sacro quotidie peragendo / quam pro aliis eiacula / iure patronatus in familia reservato / Tu vero clemens et pia virgo / hanc humillimam servi tui / finitimam tutare domum / Anno Domini MDCCC». Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, pp. 144, e *Monumenti epigrafici...*, cit., n. 16.

⁸² ASDN, *San Giovanni Maggiore*, vol. 17, fasc. 8, n. 5. *Apprezzo dei lavori eseguiti entro il 1681.*

⁸³ C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, p. 57; cfr. pure P. Sarnelli, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁴ B. De Dominici, *op. cit.*, t. II, p. 104; cfr. ivi pp. 102-108; t. IV, p. 663.

⁸⁵ G. B. Chiarini, *op. cit.*, p. 82; cfr. pure G. A. Galante, *op. cit.*, p. 86; G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁶ L'a. segnala altresì che «il piccolo quadro [non rintracciato] che sovrasta la tavola cinquecentesca è copia settecentesca dell'antica icona bizantina allogata, prima del 1870, nella cappella che la precede». G. Borrelli, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁷ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 60-62; P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁸⁸ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁹ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁹⁰ Cfr. P. Di Maggio, *op. cit.*, p. 91.

⁹¹ Cfr. G. A. Galante, *op. cit.*, p. 86; G. Borrelli, *op. cit.*, p. 91.

⁹² Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 55-56; P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁹³ ASDN, *San Giovanni Maggiore*, fsc. 4/5, fol. 40.

⁹⁴ Cfr. O. Foglia, A. Capurro, *La Cripta*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli*, cit., pp. 108-119. Un altro ipogeo, attualmente inaccessibile, si estende al di sotto del presbiterio. Dalla scritta *Domus hebdomadarium*, incisa sulla lastra che ne chiudeva l'ingresso prima della realizzazione del pavimento settecentesco, si apprende che era riservato alla tumulazione dei canonici ebdomadari. Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁵ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 83-84. Su Antonio de Bellis si vedano: *La pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra a cura di S. Ortolani, C. Lorenzetti e M. Biancale, Napoli, F. Giannini, 1938; S. Ortolani, *La pittura napoletana dal Sei all'Ottocento*, in «Emporium», XLIV (1938), n. 520, p. 73.

⁹⁶ G. Porzio, in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, E. de Rosa, 2008, p. 132.

⁹⁷ B. De Dominici, *op. cit.*, III, p. 274. Sul pittore nato a Orta di Atella, del quale si conosce solo la data di morte (Napoli, 1685), si vedano pure: R. Pinto, *Giuseppe Marullo pittore di Orta*, in «Rassegna storica dei comuni», Atella 1983; A. Della Ragione, R. Pinto, *Giuseppe Marullo*, Salerno-Milano, Oedipus, 2005; M. Epifani, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 71, 2008.

⁹⁸ Su Annella di Rosa (Napoli 1602-1643) si vedano: B. De Dominici, *op. cit.*, III, pp. 259-265; U. Prota Giurleo, *Un complesso familiare di artisti del sec. XVII*, in «Napoli Rivista Municipale», LXXVII, 1951, nn. 7-8; A. Delfino,

Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli, in *Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e Documenti*, Milano, Ediz. L. & T., 1989, pp. 29-30; F. Petrelli, *Una luce su Annella De Rosa*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e Documenti*, Milano, Ediz. L. & T., 2008, pp. 87-92.

⁹⁹ G. Porzio, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁰ Cfr. B. De Dominicis, *op. cit.*, III, p. 260; V. Pacelli, *La pittura naturalistica nella chiesa e nell'oratorio dei Turchini*, in *Santa Maria della Pietà dei Turchini. Chiesa e real conservatorio*, a cura di L. Donadio, V. Pacelli, F. Speranza, Napoli, Paparo, 2005, pp. 60-63, con bibliografia precedente. Il dipinto, insieme con la *Morte della Vergine* pure ascrivito alla pittrice, doveva far parte della decorazione del soffitto della chiesa commissionata entro il 1646 a Giuseppe Marullo. Cfr. C. Celano, *op. cit.*, V, p. 34; D.A. Parrino, *op. cit.*, p. 135; E. Nappi, *Il conservatorio e la chiesa della Pietà dei Turchini*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, s.e., 1993, p. 96, doc. 35.

¹⁰¹ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 46-48.

¹⁰² «La Cena di Fontanarosa costituisce infine il punto di riferimento per riconoscere il medesimo pittore nei seguenti dipinti: [...] nell'*Estasi di San Giacomo Apostolo*, che feci fotografare fra il 1949 e il '50 nella Congrega dei Bianchi del Crocifisso in San Giovanni Maggiore in Napoli, e che non mi risulta sia stata citata mai, nemmeno nelle guide antiche, tanto meno pubblicata». *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, a cura di F. Bologna, Napoli, Electa, 1991, p. 147, fig. 121. Il Maestro di Fontanarosa potrebbe anche identificarsi con Giuseppe di Guido: cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, Electa, 2010, pp. 342-345.

¹⁰³ L'*Annunciazione*, dipinta ad olio su tela dopo il 1633 (ASDN, *San Giovanni Maggiore*, «Volume delle visite», fasc. IV, n. 2, Visita del Cardinale Filomarino del 1645), si trovava sul sovrapporta d'ingresso al «cellolario», posto a sinistra dell'ingresso principale, dapprima adibito ad archivio e poi, dal 1805, a Guardaroba delle Vesti del Capitolo della Chiesa. In quell'anno «l'ambiente fu diviso in due da un cancello, riutilizzando un antico elemento cinquecentesco. Da questo ambiente si accedeva al campaniletto seicentesco con due campane, di cui una allogata, nel 1886, nella parte interna della facciata minore». Il dipinto proveniva dalla cappella di San Raffaele, dove era stato sistemato dalla fine del 1600, ma era stato commissionato per l'altare di *Santa Maria dell'Annunziata di Casa Cavalli*, a sinistra nella navata laterale, in sostituzione dell'*Annunciata* su tavola del Salviati. «Indicativo dell'opera del Beltrano è l'influenza dello Stanzione e del Guarino, elementi riscontrabili nel quadro, nonché i particolari, in primo piano, costituiti dal cane acciambellato, dal cesto con i pannolini e dallo svolgere, ed avvolgere, delicatamente, alla Pacecco de Rosa, i panneggi, nonché il particolare aspetto del colore delle vesti». Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁰⁴ Sul *San Girolamo e l'angelo* si vedano: L. Ambrosio, scheda in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Electa, 1984, vol. I, p. 196; S. Causa, scheda in *Il museo diocesano di Napoli: percorsi di fede e arte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, E. de Rosa, 2008, pp. 130-131. Su Beltrano si veda N. Spinosa, *op. cit.*, pp. 134, 166-169.

¹⁰⁵ Si veda la scheda del dipinto in N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano*, Napoli, Electa, 2011, pp. 65, 198.

¹⁰⁶ P. De Stefano, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli con li fondatori di essi, reliquie, sepolture et epitaphii, che in quelle si trovano, et altre degne memorie*, Napoli, R. Amato, 1560, p. 21.

¹⁰⁷ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 86, 88.

¹⁰⁸ Nella descrizione della chiesa della Sacra Famiglia ai Cinesi, Raffaele D'Ambra riferisce: «Nella sacrestia sono molti belli quadri, fra' quali uno nobilissimo che colora l'arrivo de' Magi al presepio, di palmi circa sette per sette, della scuola di Andrea di Salerno, regalato alla chiesa da uno della famiglia Borgia stato alunno del collegio, avendone poscia fatto porre una copia alla sua cappella gentilizia che è nella chiesa di S. Giovanni maggiore nella nostra città. È notevole la graziosa scena di questa pittura e il bambolino ripiegato sopra sé stesso che di su le gambe della Vergine con la sinistra afferra la cima del vaso che gli viene offerto dal Magio dinanzi a lui inchinato, che è cosa affatto poetica e capricciosa, ma sdicevole». R. D'Ambra, A. de Lauzières, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli, G. Nobile, 1855, I, p. 663. Cfr. P. Di Maggio, *op. cit.*, pp. 70, 96n.

¹⁰⁹ Cfr. G.B. Chiarini, *op. cit.*, p. 83; G. A. Galante, ed. 1985, p. 86.

¹¹⁰ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹¹¹ P. Giusti, P. Leone de Castris, «*Forastieri e regnicoli*». *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli, Electa, 1985, pp. 113, 118, 121, 130n, fig. 122. La tavola del Pio Monte era stata precedentemente attribuita a Giovan Filippo Criscuolo. Cfr. R. Causa, *Opere d'arte del Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1970, p. 92.

¹¹² P. Giusti, P. Leone de Castris, *op. cit.*, p. 118.

¹¹³ *Ibidem*. Cfr. pure P. Leone de Castris, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Electa, 1999, pp. 215-216, fig. 205.

¹¹⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 91-95.

¹¹⁵ A. De Rinaldis, *Ascanio Luciani*, in «Napoli nobilissima», 1920, pp. 101-102.

¹¹⁶ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 95n.

¹¹⁷ Cfr. *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa, 1984, fig. 487. Sul Simonelli si vedano: G. Scavizzi, in O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, Electa, 1992, pp. 188-189; N. Spinosa, *op. cit.*, pp. 212-213.

¹¹⁸ Cfr. *Resurrezione di Lazzaro. Restauro del dipinto di San Giovanni Maggiore*, brochure a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e dell'Informatica Campania Spa, s.a., s.d. In essa si legge che l'attribuzione è stata proposta «sulla base dello strettissimo confronto con un dipinto raffigurante *l'Addolorata con i Santi Nicola e Lucia*, sempre di pertinenza della chiesa di San Giovanni Maggiore». La tela, come si visto, è in realtà firmata da Giuseppe Scala, allievo di Paolo de Matteis.

In merito all'assegnazione al Giordano della *Resurrezione*, dalla stessa brochure si apprende che l'ipotesi del Borrelli aveva ottenuto l'avallo orale del Causa anche in merito alla datazione, intorno al 1655.

¹¹⁹ Cfr. D.R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque architectural fantasy*, Milano-Roma, J. Sapi, 1993, pp. 487-488, 497.

¹²⁰ A questo riguardo, nella citata brochure, si legge: «Evidenti sono i riecheggiamenti delle architetture di Viviano Codazzi, un pittore bergamasco attivo a Napoli nel quarto decennio del '600, che fondò il nuovo genere di vedute architettoniche rappresentate con vivo realismo ed illuminate da una luce tangibile e reale, certamente debitrice della grande lezione caravaggesca. Attivo a Napoli sino al 1647, Codazzi dipinse le più belle architetture nei quadri degli artisti più famosi, e le sue quadrature troneggiano nei dipinti di Micco Spadaro (che avviò un intenso rapporto di collaborazione col bergamasco, popolandolo di figurine minute le grandiose architetture dipinte "secundum veritatem"), negli affreschi di Massimo Stanzione alla Certosa di San Martino, nelle tele di Aniello Falcone. Per la tela con la *Resurrezione di Lazzaro* Causa aveva ipotizzato la compresenza di un quadraturista per l'esecuzione delle rovine, proponendo il nome dell'architetto Arcangelo Guglielmelli, che collaborò con Giordano nell'esecuzione delle architetture per l'affresco con la *Cacciata dei Mercanti dal tempio* nella controfacciata della chiesa dei Gerolamini. Un esame più approfondito del dipinto, reso possibile dopo l'intervento di restauro, mostra invece come la tela sia integralmente di mano del Simonelli (basta confrontare, ad esempio, l'assoluta coerenza stilistica tra la base di colonna posta in primo piano e quelle che compongono l'intercolumnio), ed oltretutto qualche incertezza prospettica negli scorci induce a far pensare che le rovine architettoniche, piuttosto che ad uno specialista del genere, siano dovute ad un pittore meno esperto nell'esecuzione di quadrature». Cfr. *Resurrezione di Lazzaro...*, cit.

¹²¹ A. De Rinaldis, *op. cit.*, pp. 101-102; su Luciani si vedano pure: E. Antoniazzi Rossi, *Due inedite vedute seicentesche della piazzetta di S. Marco*, in «Arte Veneta», XXXII, 1978, pp. 326-332; G. Scavizzi, in O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, pp. 119, 326; D.R. Marshall, *op. cit.*, pp. 435-500; N. Spinosa, *op. cit.*, pp. 156, 324-325.

¹²² G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹²³ Cfr. D. Ambrasi, *Il Cristianesimo e la Chiesa napoletana dei primi secoli*, in *Storia di Napoli*, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane, 1967, I, p. 936; A. Venditti, *Problemi di lettura e di interpretazione dell'architettura paleocristiana di Napoli*, in «Napoli nobilissima», XII (1973), fasc. V, p. 181.

¹²⁴ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 59; cfr. pure G. A. Galante, *op. cit.*, pp. 87, 101 (note di P. di Maggio).

¹²⁵ M.T. Tozzi, *Di alcune sculture medievali della Campania*, in «Bollettino d'arte del Ministero della P.I.», XXV (1931) p. 273.

¹²⁶ M. Rotili, *op. cit.*, p. 910.

¹²⁷ Cfr. G. Borrelli, *op. cit.*, pp. 32-33. La lastra «fu ridotta nella forma attuale verso la fine del Cinquecento per essere riutilizzata quale parapetto del pulpito; dallo spessore fu ottenuto, al centro, un modesto bassorilievo raffigurante la scena del Battesimo di Gesù Cristo. Questo pulpito si ergeva al posto di quello attuale, ottocentesco, e fu smembrato per il crollo del 1870. Altro elemento del pulpito cinquecentesco è una monca lastra conservata nell'ambiente a sinistra dell'ingresso principale; il retro di tale elemento mostra larve di alcune lettere romane del tipo di quelle che generalmente si scolpivano verso il II sec. d.C. (alte circa cm. 8), di cui un riferimento in un altro frammento murato nella stanzetta del *lavabo* presso l'antica sacrestia (a destra dell'altare maggiore); di ambedue i frammenti non si conoscono notizie». Ivi, p. 59.

¹²⁸ A. Quintavalle, *Plutei e frammenti d'ambone nel museo Correale di Sorrento*, in «Bollettino del R. Istituto di archeologia e di Storia dell'arte», 1931, pp. 178-181. L'a. data l'opera alla fine del XII sec. Sul pluteo si vedano anche: É. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, vol. I, Paris, A. Fontemoing, 1904, pp. 76-79, che data la lastra al IX sec. e ritiene che essa, insieme al Calendario, facesse parte dell'iconostasi; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medio Evo*, Torino, Einaudi, 1927; M. Rotili, *op. cit.*, pp. 933-934.

- ¹²⁹ Il presente testo rielabora e approfondisce quanto già pubblicato in precedenza, ampliando altresì il corredo iconografico: cfr. R. Ruggiero, *Il Calendario marmoreo napoletano*, in «Quaderni del Vittorio Emanuele», n. 7/2011, a cura di Umberto La Torraca, Napoli 2012.
- ¹³⁰ Cfr. D. Mallardo, *Il Calendario marmoreo di Napoli*, Napoli, Ed. Liturgiche, 1947, pp. 19-20.
- ¹³¹ L.A. Sabbatini D'Anfora, *Il vetusto Calendario napoletano nuovamente scoperto*, Napoli, per C. Salzano, F. Castaldo, 1744-1768, t. I, 1744, prefazione; cfr. pure A.S. Mazzocchi, *In vetus Marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae Kalendarium Commentarius*, Napoli, Bonis, 1744-1755, pp. XV-XVI.
- ¹³² Cfr. G.A. Galante, *op. cit.*, p. 14.
- ¹³³ Cfr. G. Gagliardi, *op. cit.*, p. 216.
- ¹³⁴ Biblioteca Nazionale di Napoli, *Manoscritti*, XV. F. 44. Ringrazio Alfredo Buccaro per avermi segnalato il documento, composto da 96 pagine manoscritte su entrambe le facce, successivamente numerate a matita solo sul recto.
- ¹³⁵ Cfr. G. Gagliardi 1888, *op. cit.*, p. 217n.
- ¹³⁶ Biblioteca Nazionale di Napoli, *Manoscritti*, XV. F. 44, foll. 3r-6v.
- ¹³⁷ A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, t. V, 1831, pp. 58-65; L. Parascandolo, *Memorie storiche critiche diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Napoli, Tip. P. Tizzano, 1847, t. II, pp. 226-230; S. D'Aloe, *Storia della Chiesa di Napoli*, appendice, 1861; B. Capasso, *Monumenta ad Neapolitani Ducatus historiam partinentia*, Napoli, F. Giannini, 1881-1892. t. I, 1881, pp. 335-339; t. II, 1892; H. Achelis, *Der Marmorkalender in Neapel*, Leipzig, Edelmann, 1929; A. Ehrhard, *Der Marmorkalender in Neapel*, in *Rivista di archeologia cristiana*, XI (1934), pp. 120-150; H. Delehay, *Hagiographie Napolitaine, I, Le calendrier de marbre*, in *Anal. Bollandiana*, LVII, 1939, pp. 6-64; H. Delehay, *Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronimianum, ad recens. H. Quentin*, in A. SS., tom. II Nov. Pars posterior, 1941; A. Silvagni, a cura di, *Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora...*, vol. IV, fasc. I Neapolis. In civ. Vat. Pont. Instit. Archaeol. Christ. 1943.
- ¹³⁸ G.B. De Rossi, *La Basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli*, in «Bulettno di Archeologia cristiana», Roma 1880, p. 161.
- ¹³⁹ A. Silvagni, *op. cit.*, s.p.
- ¹⁴⁰ D. Mallardo, *op. cit.*, p. 44.
- ¹⁴¹ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 29; cfr. pure p. 24.
- ¹⁴² C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, pp. 58-59.
- ¹⁴³ D. Mallardo, *op. cit.*, pp. 18-19.
- ¹⁴⁴ *Vecchio Testamento secondo la Volgata tradotto in lingua italiana e con annotazioni dichiarato dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Antonio Martini Arcivescovo di Firenze*, Roma 1785. *Libro dei Salmi, tradotto in italiano secondo il testo della Volgata da Monsignor Martini Arcivescovo di Firenze; riscontrato diligentemente sulla prima edizione di Torino da Giambattista Rolandi*, Londra, per F. Neri e L. Vescovi, 1822.
- ¹⁴⁵ *Traduzione de' Salmi e de' Cantici che si contengono nell'Officio Divino di D. Alfonso Maria de Liguori*, Bassano, Tip. Remondiniana, 1805, p. 343. Sul salmo 138 cfr. pure L. Sabatini D'Anfora, *op. cit.*, t. I, 1744, pp. 1-2.
- ¹⁴⁶ A.S. Mazzocchi, *op. cit.*, I, p. XXVIII; cfr. D. Mallardo, *op. cit.*, p. 34.
- ¹⁴⁷ Cfr. D. Mallardo, *op. cit.*, p. 40.
- ¹⁴⁸ *Ivi*, p. 33; cfr. pure p. 35.
- ¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 165-166, 186, 200.
- ¹⁵⁰ G. Borrelli, *op. cit.*, p. 32.
- ¹⁵¹ Cfr. A. Quintavalle, *op. cit.*, pp. 171-172.
- ¹⁵² *Liber Pontificalis*, I, 1886, p. 96; cfr. É. Bertaux, *op. cit.*, p. 79n.
- ¹⁵³ Dante, *Purgatorio*, XXXII, 25-27; 43-48.
- ¹⁵⁴ Isidoro di Siviglia, *Originum seu Etymologiarum*, Romae, typis Antonii Fulgonii, 1798, XII, II, 17; cfr. *Isidoro di Siviglia, Etymologiae*, a cura di W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911; M.R. d'Agostino, *Il grifone*, in *La seta e la sua via*, a cura di M. T. Lucidi, Roma, Libr. Editrice Aseq, 1994; pp. 155-158; M. Di Fronzo, voce *Grifo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1996.
- ¹⁵⁵ É. Bertaux, *op. cit.*, pp. 76-82.
- ¹⁵⁶ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medio Evo*, Torino, Einaudi, 1927, p. 442.
- ¹⁵⁷ A. Quintavalle, *op. cit.*, p. 161.
- ¹⁵⁸ M. Rotili, *op. cit.*, p. 934.
- ¹⁵⁹ Cfr. D. Mallardo, *op. cit.*, pp. 14-15, 19; 125; G. Borrelli, *op. cit.*, p. 31.





Fonti bibliografiche/*Bibliography*

1518

G. Pontano, *De bello Neapolitano*, Venetiis, in aed. Aldi, et Andreae soceri.

1560

P. De Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli con li fondatori di essi, reliquie, sepolture et epitaphii, che in quelle si trovano, et altre degne memorie*, Napoli, R. Amato.

1635

G. Rosso, *Historia delle cose di Napoli sotto l'impero di Carlo V*, Napoli, stamp. G.D. Montanaro.

1654

C. de Lellis, *Parte Seconda, o vero Supplemento a Napoli Sacra di D. Cesare d'Engenio*, Napoli, per R. Mollo.

1680

G. Villani, *Cronaca di Parthenope*, Napoli, S. Castaldo e C. Porsile.

1685

P. Sarnelli, *Guida de' forastieri curiosi di vedere ed intendere le cose più notabili della real città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, A. Bulifon.

1692

C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli, stamp. G. Raillard.

1697

P. Sarnelli, *Guida dei forestieri*, Napoli, G. Roselli.

1744-55

A.S. Mazzocchi, *In vetus Marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae Kalendarium Commentarius*, Napoli, Bonis.

1744-68

L.A. Sabbatini D'Anfora, *Il vetusto Calendario napoletano nuovamente scoperto*, Napoli, per C. Salzano, F. Castaldo.

1752

D. Placido Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Napoli, s.e.

1769

A. Silla, *La fondazione di Partenope*, Napoli, Stamp. Raimondiana.

1776

N. Carletti, *Topografia universale della Città di Napoli*, Napoli, Stamp. Raimondiana.

1785

Vecchio Testamento secondo la Volgata tradotto in lingua italiana e con annotazioni dichiarato dall'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Antonio Martini Arcivescovo di Firenze, Roma, per F. Neri e L. Vescovi.

1788

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli, presso i Fratelli Terres.

1798

Isidoro di Siviglia, *Originum seu Etymologiarum*, Romae, typis Antonii Fulgonii.

1805

Traduzione de' Salmi e de' Cantici che si contengono nell'Officio Divino di D. Alfonso Maria de Liguori, Bassano, Tip. Remondiniana.

1822

Libro dei Salmi, tradotto in italiano secondo il testo della Volgata da Monsignor Martini Arcivescovo di Firenze; riscontrato diligentemente sulla prima edizione di Torino da Giambattista Rolandi, Londra, G.S. Hughes.

1831

A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, Romae, Typ. Collegii Urbani.

1834

L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli, Stamp. Chianese.

1842

A. Gervasio, *Osservazioni intorno alcune antiche iscrizioni che sono o furono già in Napoli*, Napoli, Stamp. Reale.

1844

V. de Ritis, *I fasti della Chiesa Napoletana*, in «Annali Civili del Regno delle Due Sicilie», XXXV.

1847

L. Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Napoli, Tip. P. Tizzano.

1855

R. D'Ambra, A. de Lauzières, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli, Gaetano Nobile.

1858-60

C. Celano, *Notizie del Bello, del Curioso, e dell'Antico della città di Napoli per i signori forestieri (10 giornate)*, con aggiunzioni del Cav. G.B. Chiarini, Napoli, Stamp. A. De Pascale.

1861

S. D'Aloe, *Storia della Chiesa di Napoli*, Napoli, Stab. Tipografico.

1872-80

R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, Prato, Guasti.

1876

B. Capasso, *Le fonti della storia delle province napoletane*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I.

L. Parascandalo, *Il ritrovamento della tribuna*, in «Libertà Cattolica».

L. Parascandolo, *L'antica tribuna di San Giovanni Maggiore*, in «Libertà Cattolica».

L. Parascandolo, *Ancora intorno alla scoperta dell'antica tribuna in San Giovanni Maggiore*, in «Libertà Cattolica».

A. Sogliano, *Di un'epigrafe greca scoperta nella chiesa di S. Giovanni Maggiore in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», I.

1879

Vandalismo, in «Il Bersagliere», 260.

1880

G.B. De Rossi, *La Basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli*, in «Bulettno di Archeologia cristiana».

1881

G.B. De Rossi, *Esame archeologico*, in *L'abside dell'antica basilica di S. Giorgio Maggiore in Napoli. Relazioni della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti e deliberazione della onorevole Giunta, seguite dalle memorie storiche della basilica e dall'esame archeologico dell'abside medesima*, Napoli, s.e.

1881-92

B. Capasso, *Monumenta ad Neapolitani Ducatus historiam pertinentia*, Napoli, F. Giannini.

1882

G.D.C., *Napoli Antica. S. Giovanni Maggiore*, in «Il Pungolo», XXIII.

1885

A. D'Aloe, *Catalogo delle chiese di Napoli*, in «Archivio storico delle province napoletane», VIII.

1888

G. Gagliardi, *La Basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli e la sua insigne collegiata*, Napoli, Soc. A. Bellisario.

1890

Inscript. graecae Siciliae et Italiae, a cura di G. Kaibel, Berolini, ap. Georgium Reimerum, 718, 731.

1894

M. Radogna, *Di una vetusta icona di Cristo crocefisso*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIX.

1895

B. Capasso, *Topografia della città di Napoli nell’XI secolo*, Napoli, A. Forni.

1898

Il manoscritto di Camillo Tutini (1650 ca.), in «Napoli nobilissima», VII.

1904

É. Bertaux, *L’art dans l’Italie meridionale*, Paris, A. Fontemoing.

1912

G. De Petra, *Le origini di Napoli*, in «Annuario storico del Comune di Napoli».

1914

B. Capasso, *Il vicolo di Mezzocannone*, in *Napoli nella vita e nella storia*, Napoli, a cura del Comune.

O. Wulff, *Neuerwerbungen der altchristlichen Sammlung seit 1912. Amtl. Berichte aus den Kgl. Museen XXXV*, Berlin.

1919

G.B. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XLIV.

1920

A. De Rinaldis, *Ascanio Luciani*, in «Napoli nobilissima», XVI.

1927

M. Schipa, *Napoli nella storia dell’Alto Medio Evo*, Roma, Bestetti e Tuminelli.

P. Toesca, *Storia dell’arte italiana. Il Medio Evo*, Torino, Einaudi.

1929

H. Achelis, *Der Marmorkalender in Neapel*, Leipzig, Edelmann.

1931

A. Quintavalle, *Plutei e frammenti d’ambone nel museo Correale di Sorrento*, in «Bollettino del R. Istituto di archeologia e di Storia dell’arte».

M.T. Tozzi, *Di alcune sculture medievali della Campania*, in «Bollettino d’arte del Ministero della P.I.», XXV.

1932

R. Quintavalle, *Due crocefissi campani del sec. XI*, in «Dedalo», XII.

1934

A. Ehrhard, *Der Marmorkalender in Neapel*, in «Rivista di archeologia cristiana», XI.

1936

W. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin, W. De Gruyter & C.

W. Volbach, *Sculture medioevali della Campania*, in «Rendic. Pont. Accad. d'archeol.», XII.

1938

La pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX, catalogo della mostra a cura di S. Ortolani, C. Lorenzetti e M. Biancale, Napoli, F. Giannini.

S. Ortolani, *La pittura napoletana dal Sei all'Ottocento*, in «Emporium», XLIV.

1939

H. Delehay, *Hagiographie Napolitaine, I, Le calendrier de marbre*, in «Anal. Bollandiana», LVII.

R. Pane, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli, EPSA Editrice Politecnica.

1940

G. Ceci, *Giovanni da Nola*, in Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 24.

D.G. D'Anna, *La Basilica di San Giovanni Maggiore in Napoli attraverso i secoli*, Napoli, s.e.

S. Ortolani, *Domenico Antonio Vaccaro*, in Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 34.

1941

H. Delehay, *Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronimianum, ad recens. H. Quentin*, in A. SS., II Nov. Pars posterior.

1943

Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora, a cura di P. Silvagni, IV. Neapolis. In civ. Vat. Pont. Instit. Archaeol. Christ.

1947

D. Mallardo, *Il Calendario Marmoreo di Napoli*, Roma, Ed. Liturgiche.

1948

B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza.

1950

Sculture lignee nella Campania, Catalogo della mostra a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli, s.e.

1951

U. Prota Giurleo, *Un complesso familiare di artisti del sec. XVII*, in «Napoli Rivista Municipale», LXXVII.

1958

W. Volbach, *Frühchristliche Kunst Die der Spätantike in West-und Astrom*, München, Hirmer.

1963

G. Caputo, E. Vergara Caffarelli, *Leptis Magna*, Roma, Impr. Astaldi.

1967

D. Ambrasi, *Il Cristianesimo e la Chiesa napoletana dei primi secoli*, in *Storia di Napoli*, I, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane.

G. Borrelli, *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, Napoli, Tip. Editrice Glauco.

1968

M. Napoli, *Napoli greco-romana, topografia e archeologia*, in *Storia di Napoli*, I, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane.

1969

M. Rotili, *Arti figurative e arti minori a Napoli dall'età dei duchi al periodo svevo*, in *Storia di Napoli*, II, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane.

A. Venditti, *L'architettura dell'Alto Medioevo*, in *Storia di Napoli*, II, Cava de' Tirreni, Ediz. Scientifiche Italiane.

1973

R. Causa, *Opere d'arte del Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Napoli, Di Mauro.

A. Venditti, *Problemi di lettura e di interpretazione dell'architettura paleocristiana di Napoli*, in «Napoli nobilissima», XII.

1975

R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Ed. Comunità.

1977

G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane.

1978

E. Antoniazzi Rossi, *Due inedite vedute seicentesche della piazzetta di S. Marco*, in «Arte Veneta», XXXII.

1980

T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli, Liguori.

1983

R. Pinto, *Giuseppe Marullo pittore di Orta*, in «Rassegna storica dei comuni».

1984

L. Ambrosio, scheda in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Electa.
La pittura napoletana del '600, a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa.

1985

A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane.

Opere d'arte dalle chiese di Napoli, catalogo della mostra a cura di L. Martino, M.S. Mormone,

Napoli, Electa.

T. Colletta, *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», 34-35.

G.A. Galante, *Guida Sacra della Città di Napoli*, Napoli 1872, ried. Napoli, SEN.

P. Giusti, P. Leone de Castris, «Forastieri e regnicoli». *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli, Electa.

1989

A. Delfino, *Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano, Ediz. L & T.

1990

Iscrizioni greche d'Italia. Napoli, a cura di E. Miranda, Roma, ed. Quasar.

Opere d'arte del Palazzo Arcivescovile, catalogo a cura di P. di Maggio, Napoli, Electa.

1991

Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, a cura di F. Bologna, Napoli, Electa.

Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano, a cura di A. Buccaro, Napoli, CUEN editrice.

A. Feniello, *Contributo alla storia della lunctura Civitatis di Napoli nei secoli X-XIII*, in «Napoli nobilissima», IV.

1992

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, Electa.

A. Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio e l'insediamento dei Somaschi nei Palazzi casa massima e Penna*, in *Restauro tra metamorfosie e teorie*, a cura di S. Casiello, Napoli, Electa.

1993

D.R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque architectural fantasy*, Milano-Roma, J. Sapi.

E. Nappi, *Il conservatorio e la chiesa della Pietà dei Turchini*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, s.e.

1994

Furti d'arte. Il patrimonio artistico napoletano, lo scempio e la speranza, Catalogo della Mostra a cura I. Maietta, A. Schiattarella, Napoli, Electa.

M.R. d'Agostino, *Il grifone*, in *La seta e la sua via*, a cura di M. T. Lucidi, Roma, Libr. Editrice Aseq.

1996

M. Di Fronzo, s.v. «Grifo», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Ed. Treccani.

R. Picone, *Federico Travaglini. Il restauro tra abbellimento e ripristino*, Napoli, Electa.

1999

Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Electa.

2002

T. Colletta, *Napoli e Amalfi città portuali tra IX e XII secolo*, in «Storia dell'urbanistica», VI.

2004

G. Borrelli, *I maestri scultori napoletani del sec. XVI e la genesi del barocco*, in «Asprenas», XI.

T. Colletta, *La chiesa di San Demetrio e Bonifacio*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di A. Fratta, Napoli, L'Arte Tipografica.

T. Colletta, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto, il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Edizioni Kappa.

D. Giampaola, *Dagli studi di Bartolomeo Capasso agli scavi della metropolitana*, in «Napoli nobilissima», V.

2005

A. Della Ragione, R. Pinto, *Giuseppe Marullo*, Salerno-Milano, Oedipus.

V. Pacelli, *La pittura naturalistica nella chiesa e nell'oratorio dei Turchini*, in *Santa Maria della Pietà dei Turchini. Chiesa e real conservatorio*, a cura di L. Donadio, V. Pacelli, F. Speranza, Napoli, Paparo.

2008

Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, E. de Rosa.

F. Petrelli, *Una luce su Annella De Rosa*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e Documenti*, Milano, Ediz. L & T.

2010

N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, Electa.

2011

R. Ruggiero, *Il Calendario marmoreo napoletano*, in «Quaderni del Vittorio Emanuele», 7.

N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano*, Napoli, Electa.

2013

A. Buccaro, *Un'architettura ritrovata nel tessuto della Napoli ducale. La loggia cinquecentesca dei Banchi Nuovi nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano*, in «Rassegna ANIAI», 2-3.

2014

La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni.

M. de Napoli, *Le origini della Basilica: ipotesi e traduzione erudita*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni.

P. Di Maggio, *La Basilica ritrovata*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni.

O. Foglia, A. Capurro, *La Cripta*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni.

O. Foglia, P. Di Maggio, *La Congrega dei LXVI Sacerdoti*, in *La Basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, Napoli, Clean Edizioni.

Finito di stampare nel mese di Dicembre dell'anno 2016
presso Effegi - Portici (NA)





